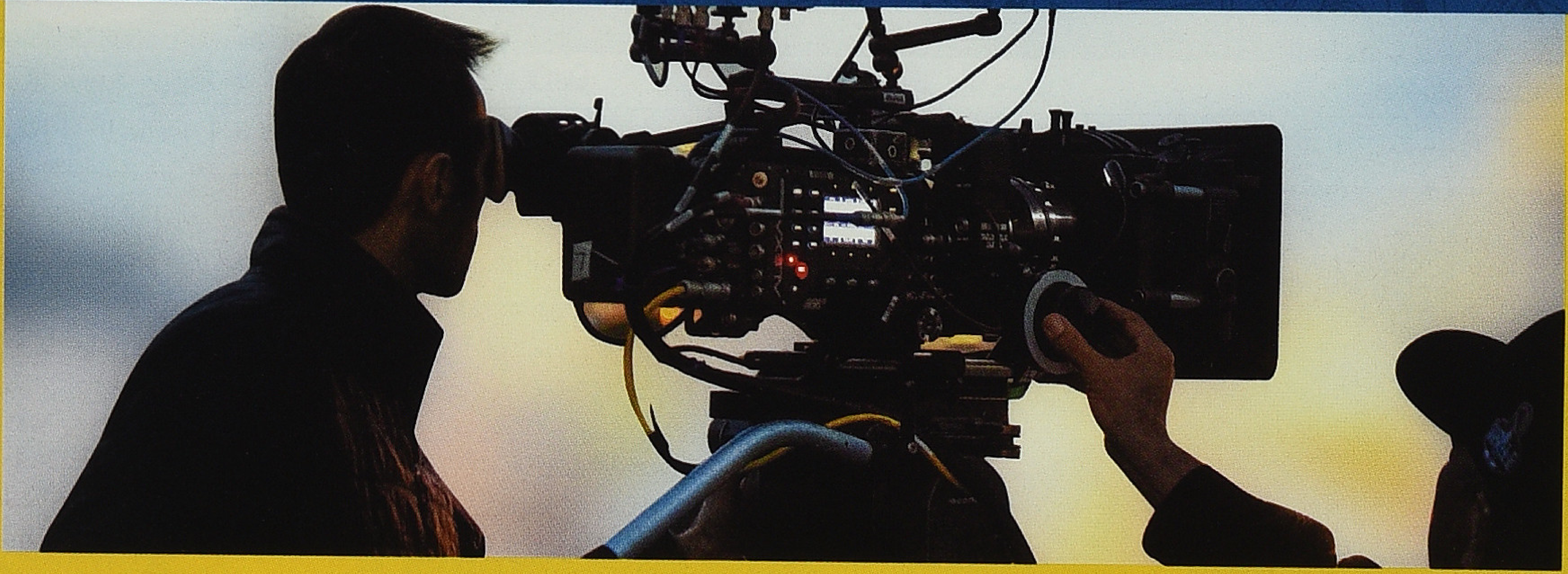
காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்
Tamil Film Research Journal

செப்டம்பர் 2015| மலர் 3 | இதழ் 9 | ரூ.25
September 2015| Volume 3 | Issue 9 | Rs.25

பாஃப்டா வழங்கும்
வார இறுதி நாட்களில் சாதனையாளர்களிடமிருந்து
திரைப்பட இயக்கக் கலை பயிற்சி



நீங்கள் வேலை (அ) வியாபாரம் செய்து கொண்டோ (அ) படித்துக் கொண்டோ

வார இறுதி நாட்களில் மட்டும்
திரைப்படத்துறை சாதனையாளர்களிடமிருந்து
நேரடியாக சினிமா கற்றுக்கொள்ள ஓர் அரிய வாய்ப்பு !

திரைப்பட இயக்கக் கலை கற்றுத்தரவுள்ள சாதனையாளர்கள்

BOFTA™
BLUE OCEAN FILM & TELEVISION ACADEMY

பாஃப்டா - உலகத்தரத்தில் ஓர் திரைப்பட-தொலைக்காட்சி கல்லூரி

ஒரு வருடம் - வார இறுதி நாட்களில் மட்டும் திரைப்பட இயக்கக் கலை பயிற்சி

SEPT 2015-ல் ஆரம்பம் (சனி மற்றும் ஞாயிற்றுக்கிழமைகளில் மட்டும்)

நேரடியாக சேர்வதற்கு **அழையுங்கள்** | **90030 78000 / 90030 79000**
82200 78000 / 82201 78000

boftaindia@gmail.com | www.bofta.in | /boftaindia

கல்லூரி முகவரி : 8-11, வ.உ.சி. நகர் மெயின் தெரு, ரவிபிரசாத் பிலிம் லாப் பில்டிங்,
கோடம்பாக்கம் (ராம் திரையரங்கு அருகில்) சென்னை - 600 024.

Technical Partner: BEHINDWOODS

காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மலர்: 3 | இதழ்: 9 | செப்டம்பர் 2015

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

பொறுப்பாசிரியர்
கவின் மலர்

இணையாசிரியர்கள்
ஸ்ரீகுமார்
வசந்தகுமாரன்
சேரலாதன்

ஆசிரியர் குழு
ராஜன் குறை
சுந்தர் காளி
இரா.ப்ரபாகர்
ராமாநுஜம்
வேணு மணி
மதுரை பாபு
முகமது சஃபி
மோனிகா

வடிவமைப்பு
கோவி.எஸ்

சர்குலேஷன் & சந்தா:
சிவன் (95661 94378)
லலிதா (82200 78000)

மின்னஞ்சல்:
kaatchipizhaimarketing@gmail.com

முகவரி
காட்சிப்பிழை
8-11, வ.உ.சி. நகர் 1வது முதல் தெரு,
ரவிபிரசாத் பிலிம் லேப் பில்டிங்,
ராம் தியேட்டர் அருகில்,
கோடம்பாக்கம்,
சென்னை-600 024.
தொலைபேசி: 044-2472-1234
பேக்ஸ்: 044-2472-5678

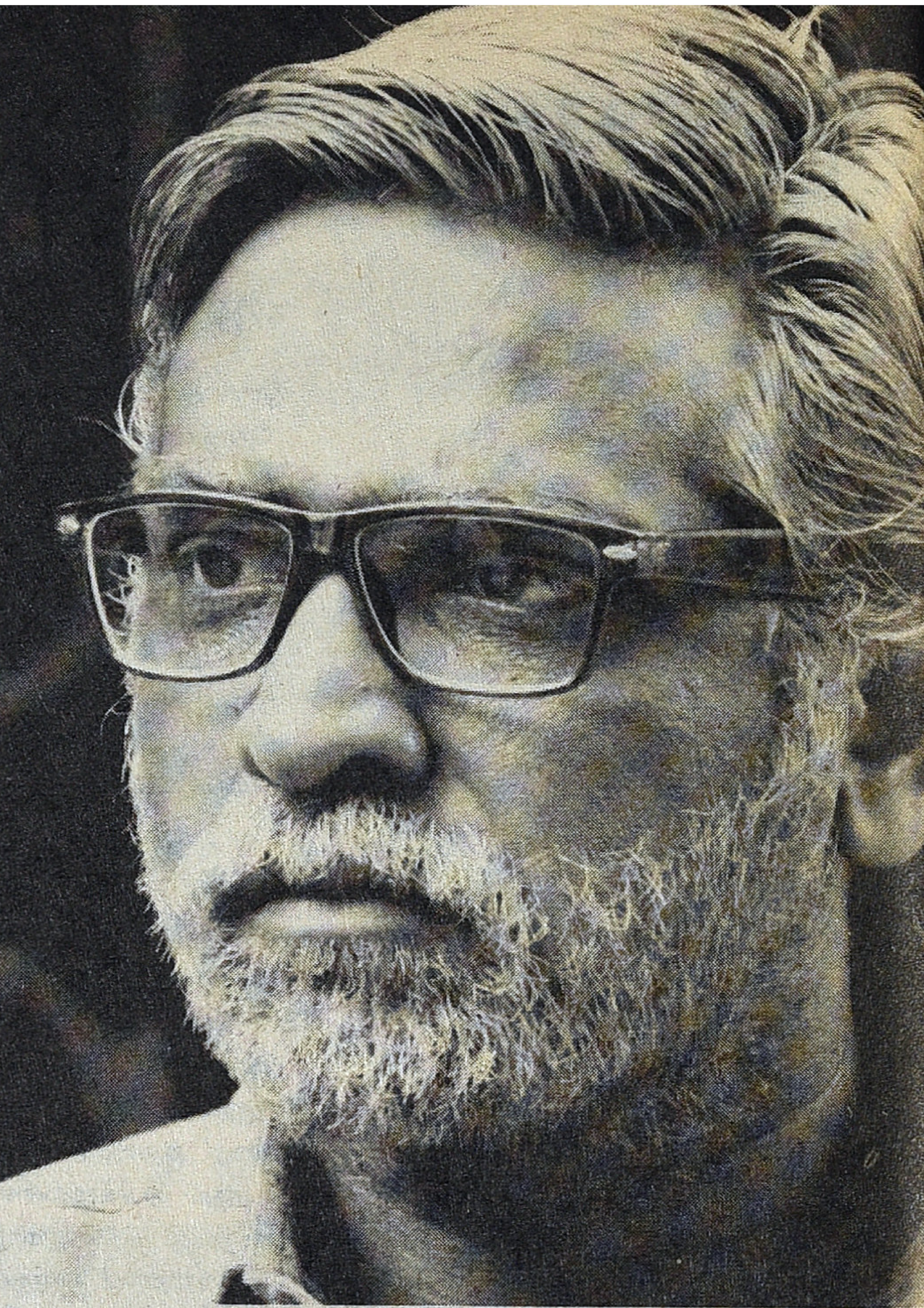
மின்னஞ்சல்
kaatchippizhai@gmail.com
இணையதளம்
www.kaatchippizhai.com

‘காட்சிப் பிழை’ க்கு வயது ஐந்து நிறைவாகி விட்டிருக்கிறது. இதழியல் துறையில் இயங்குபவர்களுக்கும், வாசகர்களுக்கும் இந்த எளிய மைல் கற்கள் எவ்வளவு முக்கியம் வாய்ந்தவை என்பது தெரியும். பெரிய நிறுவனப் பின்புலம் எதுவுமின்றி ‘நோக்கம்’ ஒன்றை மட்டுமே முதலீடாகக் கொண்டது ‘காட்சிப் பிழை’. ஒரு திரைப்பட ஆய்விதழ், அதிலும் வெகுமக்கள் திரைப்படங்களை ஆய்வு செய்யப் புகுந்த இதழ், அதன் ‘லட்சிய எல்லைகளாக’ எதையும் நாம் முன் தீர்மானித்துக் கொள்ளவில்லை. இன்னும் தெளிவாகச் சொல்வதானால் ‘காட்சிப் பிழை’ யின் நோக்கங்கள் கூட, அதன் உருவாக்கத்தில் முனைந்து செயல்பட்டவர்களின் ‘லட்சியங்களுக்கு’ ஒரு நியாயமான இடத்தை வழங்கியதன் மூலம் உருவானதுதான். வெகு மக்கள் திரைப்படம் ஆய்வுக்கானது என்ற பொது விதியைத் தாண்டி, விமர்சனச் சட்டகங்களை வடிவமைப்பது அவரவர் பாணியில் நிகழ அனுமதித்ததுதான் ‘காட்சிப் பிழை’ யின் செயல் திட்டத்தில் அடிப்படையானது.

‘காட்சிப் பிழை’ இதழ் துவங்குவதற்கான முன் நிகழ்வாக சென்னை பல்கலைக் கழக அரங்கில் மூன்று நாள் கருத்தரங்கு ஒன்றை 2008-ம் ஆண்டு தியோடர் பாஸ்கரன், எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன், ப்ரீதம் சக்கரவர்த்தி, சுந்தர் காளி, வ.கீதா, பிரேம், மாலதி, இயக்குநர் பாலாஜி சக்திவேல் போன்றோர் அரங்கில் பங்கேற்றனர். அந்த அரங்கில் வாசிப்பதற்காக கொலம்பியா பல்கலைக்கழத்தில் தமிழ்த் திரைப்படங்கள் குறித்த ஆய்வை நிறைவு செய்யும் பணியில் இருந்த ராஜன் குறை அவர்களும் கட்டுரை ஒன்றை அனுப்பியிருந்தார். அரங்கில் வாசிக்கப்பட்ட கட்டுரைகள் கைக்கு வந்ததும் ‘காட்சிப் பிழை’ இதழைத் துவங்கி விடுவது என்ற திட்டம் அதற்குப் பின் இரண்டு ஆண்டுகள் கடந்தும் நடக்கவில்லை. இந்த நீண்ட இடைவெளிக்கான காரணங்கள் பல. அவற்றை எழுதுவது பயனேதும் தராது. 2010 ஆம் ஆண்டு மே மாதம் ‘அங்காடித் தெரு’ படம் வெளியானதும், அந்தச் சமயம் சென்னைக்கு வந்து சேர்ந்து விட்டிருந்த ராஜன் குறை, ‘காட்சிப் பிழை’ துவங்குவதை இனியும் தாமதிக்கக்கூடாது என்று முன் நகர்த்தினார். ராஜன் குறை, மோனிகா மற்றும் மதுரை நண்பர்கள் சுந்தர் காளி, ப்ரபாகர், மதுரை பாபு ஆகியோரின் முயற்சியில் வெளிவந்தது ‘காட்சிப் பிழை’. முதலில் காலாண்டிதழாகத் திட்டமிடப்பட்டு ஆகஸ்ட் மாதமும், நவம்பர் மாதமும் இரண்டு இதழ்கள் வெளிவந்தன. ஜனவரி 2011 முதல் மாத இதழாக மாறியது ‘காட்சிப் பிழை’. மாத இதழின் நெருக்கடிக்கு ஈடு கொடுப்பதன் சவாலை எதிர்கொள்ள வேண்டியிருந்தது. மாதத்தின் முதல் ஓரிரண்டு தேதிகளுக்குள் இதழ் வர வேண்டுமென்ற வேலைத் திட்டத்தை நிறைவு செய்யவே சில காலம் பிடித்தது. ஏறத்தாழ பத்து இதழ்கள் வெளி வந்துவிட்ட நிலையில் மத்திய அரசின் பத்திரிகைப் பதிவாளர் ‘காட்சிப் பிழை திரை’ என்ற பெயருக்கே அனுமதி வழங்க இதழின் பெயர் மாற்றம் நிகழ்ந்தது. ‘காட்சிப் பிழை திரை’யாக ஓராண்டுக்கு மேல் நடத்தப்பட்ட பிறகு மறு முறையீட்டில் ‘காட்சிப் பிழை’ என்ற பெயர் அனுமதிக்கப்பட்டது.

இந்த ஆண்டு துவக்கத்தில், ஐந்து ஆண்டுகள் எந்தவிதப் புறவயப் பொருளாதார உதவியும் இன்றி நடத்தப்பட்ட ‘காட்சிப்பிழை’ இதழை இனியும் தொடர்வது சாத்தியமில்லை என்ற நிலையை எட்டியபோது, திரு. தனஞ்ஜெயன் அவர்களின் நேசக்கரம் நீண்டது. அவர்களது பாஃப்டா (BOFTA) திரைப்பள்ளியின் அங்கமாகத் தற்போது ‘காட்சிப் பிழை’ இதழ் வெளி வருகிறது. இதுவரையான பொருளாதாரச் சுமை எனக்கானது என்றபோதும், இதழுக்காகக் கடுமையான உழைப்பைக் கொடுத்தவர்களின் பட்டியல் மிக நீளமானது. பெயர்களைப் பட்டியலிட்டால், விடுதல்கள் வேதனை கொடுக்கலாம். எனவே அதைத் தவிர்க்கிறேன். ஆனாலும் இதழின் பக்கங்களைச் செழுமைப்படுத்திய ஒவ்வொருவரும் நன்றிக்கு உரியவர்கள். இன்றும் மொத்தத் தொகுதியையும் கேட்டு நம்மை அணுகும் ஆய்வு மாணவர்கள் இந்த இதழைத் தொடர்வதற்கான உந்து சக்தியாக இருக்கிறார்கள். ‘காட்சிப் பிழை’ தனது பயணத்தில் தமிழ்த் திரைப்படம் குறித்த புரிதல் தளத்தில் ஏற்படுத்தி இருக்கும் திறப்புகளையும், அதன் பயனையும் காலம்தான் தீர்மானிக்கும்.

மதுரை பாபு



ஆரஞ்சு மிட்டாய்: முதுமைத் தடத்தில் 108ல் ஒரு பயணம்...

வீம்பு கொண்ட தெனாவெட்டு மனிதர்களின் முக்கால் தனிமை 'ஆரஞ்சு மிட்டாய்'. மீதி கால் அவர்கள் சௌகர்யமாய்த் தேர்ந்தெடுக்கும் மனிதர்களோடு கழிகிறது.

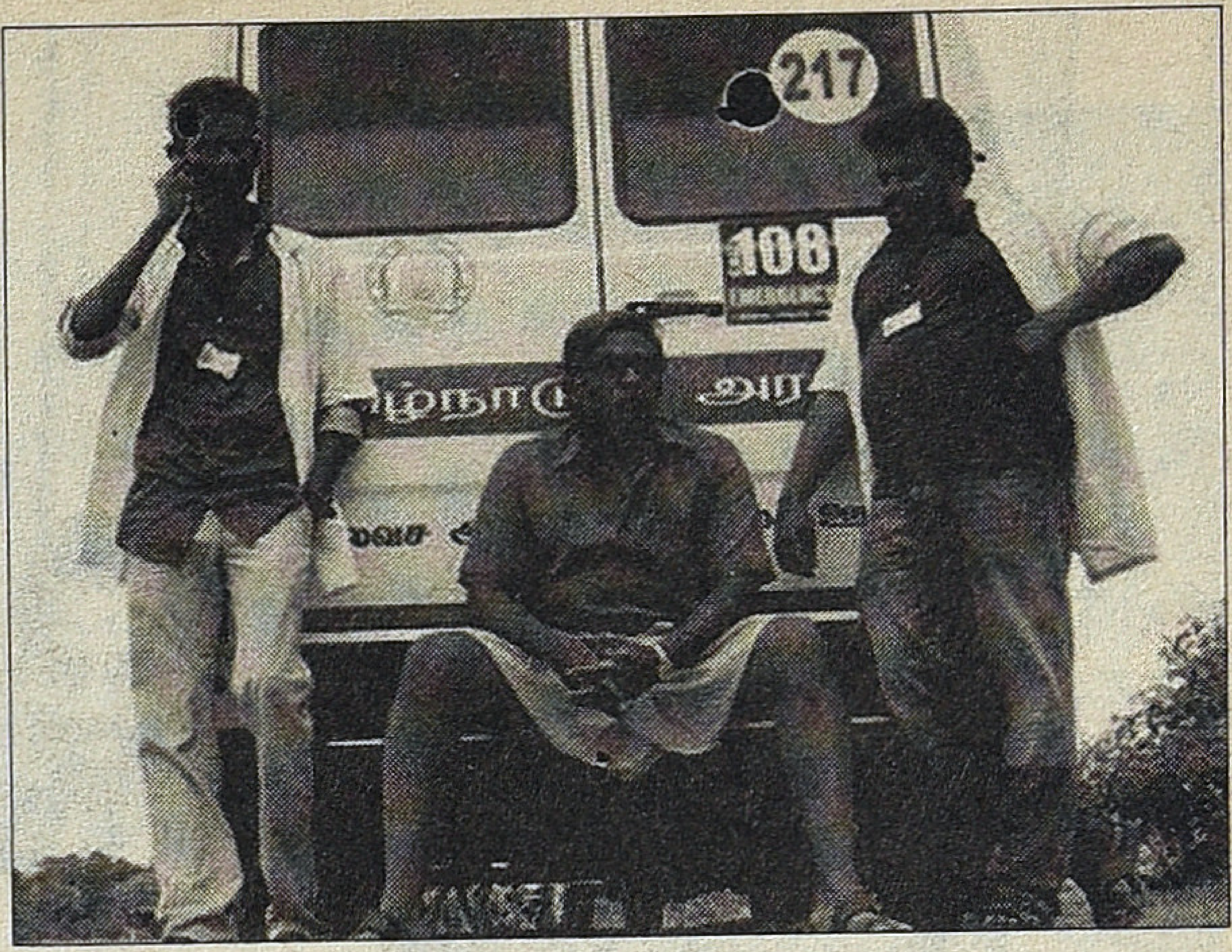
பவுடரில் தோய்க்கப் பெற்று கண்ணாடி ஜாரில் அமைதியாய் இருக்கும் ஆரஞ்சு மிட்டாயைச் சுவைக்க சுவைக்கக் கண்ணாடியாய் மாறி, நாக்கிலும் அண்ணத்திலும் ரணமாய் அறுத்த காலங்கள் எனக்கும் உண்டு. நான் படித்த மாநகராட்சி துவக்கப் பள்ளியில் மதிய நேர உணவு முடித்து ஆசிரியைகள் எல்லோரும் ஒரு ஆரஞ்சு மிட்டாயைச் சுவைத்துக் கொண்டும் கதைத்துக் கொண்டும் இருப்பார்கள். தினமும் என்றால் நாக்கு அறுபடாமல் சவைக்கும் லாவகம் கைகூடியிருக்கும்!

நகரின் தெருக்களில் குறுக்கும் நெடுக்குமாய் ஒலமிட்டு விரையும் 108 ஆம்புலன்சுகளுக்கு ஓட்டுநர்கள் இருக்கிறார்களா என்ன? இது வரை நான் கண்டதே யில்லை. சடுதியில் விரையும் 108 களின் பின்புறச் சன்னலோரத்தில் பக்கவாட்டில் அமர்ந்திருக்கும் கவலை தோய்ந்த உறவினர்களின் முகங்களே மங்கலாய்த்தான் தெரியும். அந்த வகையில் 108 ஊர்தி ஓட்டுநர்களுக்கு நன்றி கார்டு போடுவது சரிதான்.

முதல் காட்சியில், விபத்தில் சிக்கி ரத்த வெள்ளத்தில் மிதக்கும் நபரைக் காப்பாற்றச் செல்லும் இடத்தில் பட்டப் பகலில், வனாந்திரத்தில் அடிபட்ட மனிதரைத் தவிர யாருமே இல்லை. இந்த ஆளரவமற்ற காட்சியே இப்படம் மிகச் சிக்கனமாய்க் குறைந்த நபர்களோடு செறிவாய் நகரும் கதை என்பதைக் காட்டி விடுகிறது.

தன் தந்தையின் முதல் வருட திதியை முடித்த கையோடு கிளம்பிப் போகும் 108 ஆம்புலன்ஸின் நாயகன், தான் சந்திக்கும் திமிர் பிடித்த, வீம்பான, வயதான நோயாளியிடம் இன்னொரு 108 ஓட்டுநர் போல் கோபப்படுவதில்லை. மாறாகத் தந்தைமையின் நேசத்தோடு அவரை அணுக ஆரம்பிக்கிறார். இந்த 108 நாயகன் நல்லவன், இன்னொரு 108 ஓட்டுநரைப்

ஆம்புலன்ஸ், மருத்துவமனை, மூன்று பேர் என திரையில் இறுக்கமான காட்சிகள் அலைவதால் நடுவில் திரையரங்கின் சின்ன விளக்குகளின் வெளிச்சங்கள், பக்கவாட்டில் அமர்ந்திருப்பது ஆணா,பெண்ணா என்ற விவரணைகளில் மனம் இறங்கி விடுகிறது.



போல அடிபட்ட நோயாளிகளிடம் திருடுவதில்லை. தன் சுய சம்பாத்தியத்தில் நிற்கும் வல்லாளன். நண்பனைப் போல் கடன் கேட்பதில்லை, காதலியின் அப்பா சொல்லும் மளிகைக்கடை யோசனையைப் புறக்கணிப்பவன். ஒருவனை நல்லவனாகக் காட்ட வேண்டும் என்றால் அவனுடைய நண்பனை, கூட இருப்பவர்களை இழிவாய்க் காட்டுதல் என்ற தமிழ் சினிமாவின் அரதப் பழசான விதி மீளுருவாயிருக்கிறது..

சரி, படத்தின் கதாநாயகனிடம் வருவோம், மிக எளிதில் எல்லோரையும் புறக்கணித்து விடுகிற, மிகச் சிலருடன் ஈஷிக் கொள்வதுமான, தனக்குத் தானே கவலையுறுவதும், தனக்குத் தானே உற்சாகம் ஊட்டிக் கொள்வதுமான ஒரு Upheaval mentality கொண்ட ஒரு கதாநாயகனைக் காண்கிறோம். அவன் நேசத்திற்கும் புறக்கணிப்புக்குமான கால இடைவெளிகளையே மறந்து விடுபவன். இக்கணம் இவர்களுடன் இருப்பு என்று வாழ்பவன், கொஞ்சம் இடறினாலும் 'பைத்தியக்காரன்' என்று புறந்தள்ள வேண்டிய இடத்திற்கு வந்து சேரக் கூடிய மனோநிலையை நடிப்பில் மிக லாகவமாகக் கடக்கிறார் விஜய் சேதுபதி. இத்தகைய கதாபாத்திரத்தைத் திரையில் கையாளுவது என்பதும் மிகவும் சவாலானதே. இயக்குனர் பிஜு விஸ்வநாத்தும் சரியாகவே அதைச் செய்திருக்கிறார்.

ஆம்புலன்ஸ் வந்து சேர முடியாத இடத்தில் இருக்கும் தனிக்கட்டையான விஜய் சேதுபதி, தன்னை ஆம்புலன்ஸ் இருக்கும் இடத்திற்கு ஸ்ட்ரெச்சரில் தூக்கி வரச் சொல்கிறார். இப்படி வெயிலில் வலம் வந்தபடியே எதிரில் வரும் நண்பரிடம் 'விண்ணைத் தாண்டி வருவாயா?' த்ரிஷாவைப் பற்றி அளவளாவுவதும்,'மருத்துவமனை யிலிருந்து நீங்கள் திரும்பி வந்ததும் மறுபடியும் அத் திரைப்படத்தைச் சேர்ந்து பார்க்கலாம்' என்று அவர் நண்பரும் சொல்லிக் கடந்து போகிறார். விஜய் சேதுபதியின் இந்த அறிமுகக் காட்சியே இக்கதாபாத்திரத்தின் அடர்வைக் காட்டி விடுகிறது.

தனக்கு பொழுது போகவில்லையென்றால் 108 ஆம்புலன்சுக்கு போன் செய்து ஜாலியாக ஊர் சுற்றி விட்டு வருவேன் என்று சொன்ன பிறகும் கதாநாயகனின் மூச்சு முட்ட வைக்கும் தனிமை அவன் மேல் ஒரு பச்சாதாபத்தையே ஏற்படுத்துகிறது.

என்னுடைய நண்பனின் தந்தை ஒரு மிட்டாய் பிரியர். எல்லா நேரமும் அவருடைய அண்டர்வேர் பை மிட்டாய்களோடு துருத்திக் கொண்டிருக்கும் கடையில் மிட்டாய்க்கு அக்கவுண்ட் வேறு! ஆனால் அந்த மிட்டாயில் ஒன்றைக் கூட அவர் எந்த ஒரு குழந்தைக்கும் கொடுத்தது கிடையாது.

திரையில் இருவரும் நண்பர்களாகும் இடங்களென்பது ஒருவர் பாசமிகு தந்தையையும் இன்னொருவர் பாசமிகு மகனையும் பதிலீடு செய்வதாகவே அமைகிறது. ஆகை யினால் அவர்களுடைய ஈர்ப்பும் அதிகமாகி விடுகிறது. ஈர்ப்பின் அதீதத்தில் ஆரஞ்சு மிட்டாயை 'இந்தா எடுத்துக்கொள்' என்கிறார். இந்த விசயத்தில் என் நண்பனின் தந்தையை மிஞ்சி விடுகிறார்.

ஆம்புலன்ஸ், மருத்துவமனை, மூன்று பேர் என திரையில் இறுக்கமான காட்சிகள் அலைவதால் நடுவில் திரையரங்கின் சின்ன விளக்குகளின் வெளிச்சங்கள், பக்கவாட்டில் அமர்ந்திருப்பது ஆணா,பெண்ணா என்ற விவரணைகளில் மனம் இறங்கி விடுகிறது. குத்தாட்டம், சண்டைக் காட்சிகள் மட்டும்தான் பொழுதுபோக்கு அம்சங்கள் என இவர்களை யாரோ தப்பாய் வழி

நடத்தியிருக்கிறார்கள். கதையினூடே ஒரு பிரஸ், ஒரு போலீஸ், ஒரு துப்பறிதல் என்று இருந்தால்தானே கதையைப் பரபரப்பாக நகர்த்த முடியும்!.(காக்கா முட்டையில் இவையெல்லாம் வெகு கச்சிதமாக இணைந்திருக்கும்) ஆரஞ்சு மிட்டாயிலும் ஒரு போலீஸ் வருகிறது. போலீசுக்குரிய எந்த குணாம்சமும் வெளிப்பட முடியாமல் பஞ்சராகிப் போன வண்டியைத் தூக்கி நிறுத்த ஜாக்கியைக் கொடுத்து உதவுகிறது.

தான் தன் தந்தையிடம் முரண்பட்டது, தன் மகன் தன்னிடம் முரண்படுவது, தனக்குப் பின்னால் என் மகனுக்கு இந்த நிலை வாய்க்காது, ஏனென்றால் என் மகனுக்குக் குழந்தையே இல்லை என்றும் மேலும் என் மகன் எதைப் பிடித்து ஒன்றுக்கிருப்பது என்பதை எனக்கு சொல்லித் தரக் கூடாது என்பவை எல்லாம் ஒரு 'Oedipal Father' ஐ முடிவுக்குக் கொண்டு வருவதைப் பற்றி யோசிக்கிறார்களோ என்னவோ?

ஒரு மேன்ஷனில் தங்கியிருக்கும் நான்கைந்து நண்பர்கள் பேசிக் கொள்ளும் வட்டார மொழி போன்று ஆளுக்கொருவர் ஒவ்வொரு பாஷையில் பேசிக் கொள்கிறார்கள். இம் மாதிரியான படங்களுக்கு இது தேவையில்லாததுதான். படம் முடிந்து வெளிவந்த பிறகு யோசிக்கையில் காட்சியமைப்பை மாற்றிப் போடும் சுதந்திரத்தை இப்படங்கள் எனக்குக் கொடுத்து விடுகிறது.

நடுவில் வரும் 'அடியே மனம் நில்லுன்னா நிக்காதடி' என்ற பாடலுக்கு விஜய் சேதுபதி ஒரு தெருவில் ஒரு இரவில் தன் இஷ்டப்படி நடனமாடுவார். இப்படத்தில் மனதைப் பிசையும் காட்சிகளுள் இதுவும் ஒன்று. இத்தகைய. காட்சி இப்படத்தின் இறுதியில் வந்தால் எப்படி இருக்கும் என்றும் இயக்குநர் அகிரா குரசோவா இயக்கி வெளிவந்த 'இகிரு' என்ற ஜப்பானியப் படத்தில் (Ikiru - Akira Kurosava) தனக்கு புற்று நோய் இருப்பதை உணர்ந்து கொண்ட முதியவர் ஒருவர் ஒரு பூங்காவில் தனிமையில் ஊஞ்சலாடுகிற காட்சிக்கு ஒப்பானதாக அமைந்திருக்கும்.

மேலும் வெறும் ஆரஞ்சு மிட்டாயைச் சூரிய ஒளியில் வைத்துப் பார்ப்பதற்கு பதிலாக மிட்டாயை இரண்டு சப்பு சப்பி அதனூடாகச் சுற்றியிருக்கும் இடத்தைப் பார்ப்பதென்பது இயக்குநர் கீஸ்லாவ்ஸ்கியின் 'டபுள் லைஃப் ஆஃப் வெரோனிகா' வில் (Kieslowski - The Double Life of Veronique) ஒரு கோலிக் குண்டின் வழியாக உலகத்தைப் பார்ப்பதைப் போன்றதற்கு ஒப்பானதாக இருந்திருக்கும். ட்ரான்ஸ்பரன்சி கூடக் கூட உலகம் அழகாய் மாறி விடும் அல்லவா?

நான்

என் உலகம்

என் மனிதர்கள்

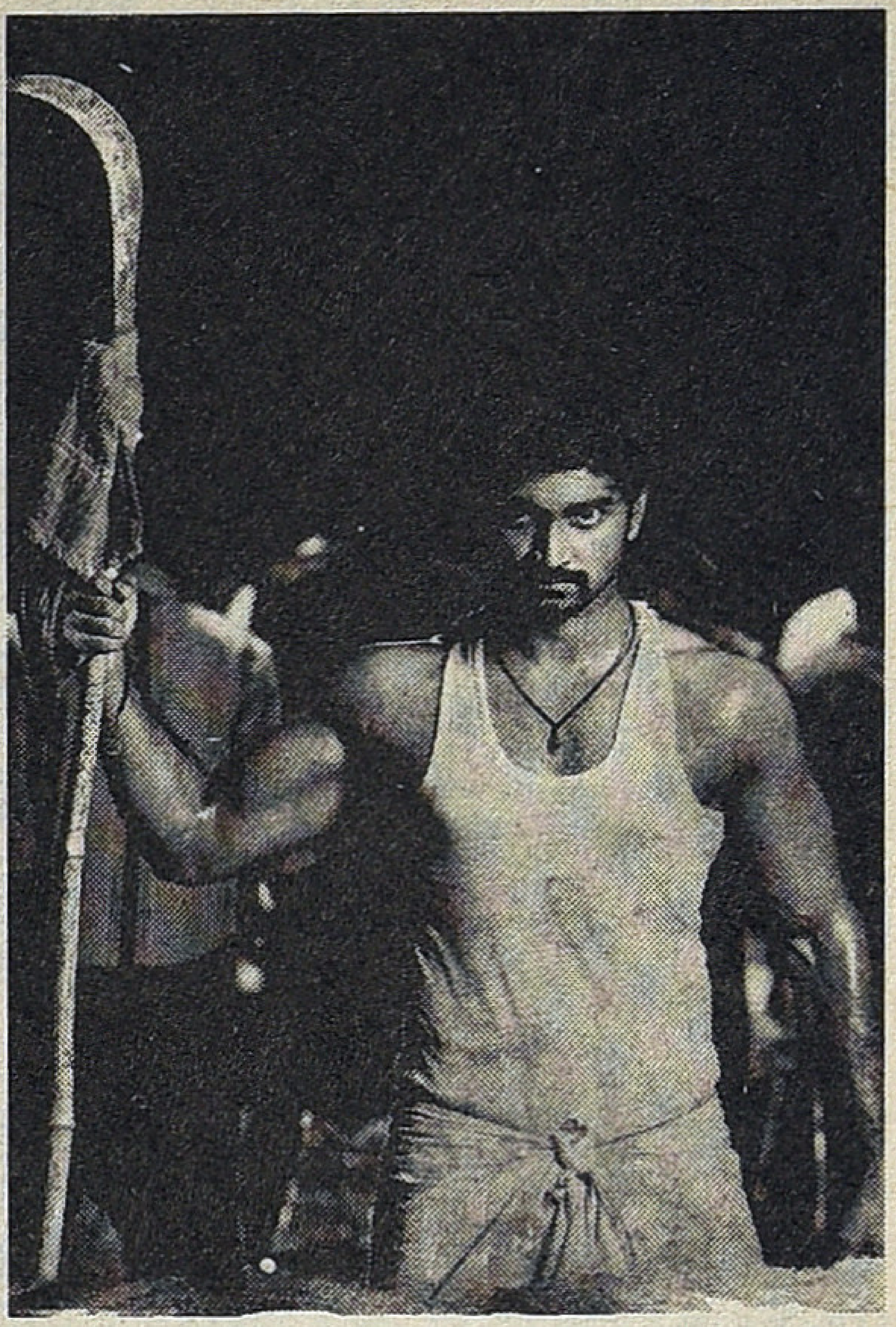
என அமைத்துக் கொண்ட

என்னைப் போல் மனப் பிசகு கொண்டவர்கள்

'வாம்மா மின்னலு' என்கிற மாதிரி ஆரஞ்சு மிட்டாயின் படம் முழுக்கக் குறுக்கும் நெடுக்குமாக சரேல் சரேல் என ஒரு சௌகரியமான தேர்ந்தெடுத்தலின் மூலம் நகர்கிறார்கள்

இதை Selective Madness என்று சொல்லலாமா ?

குமரன் தாஸ்



'களவாணி'கள் 'சண்டி வீரன்'களாக உருமாறும் காலம்

> *''எனக்குத் தண்ணீர் வழங்குவது அவருக்குப் பிடிக்கவில்லை. நான் தண்ணீர் கேட்க வருவதைப் பார்த்தாலே அவர் அங்கிருந்து நகர்ந்து சென்று விடுவார். அப்போது எனக்குத் தண்ணீர் கிடைக்காது. பல நாட்கள் இவ்வாறு நான் குடிக்கத் தண்ணீர் இல்லாமல் இருக்க வேண்டியிருந்தது''*
>
> - அம்பேத்கர்

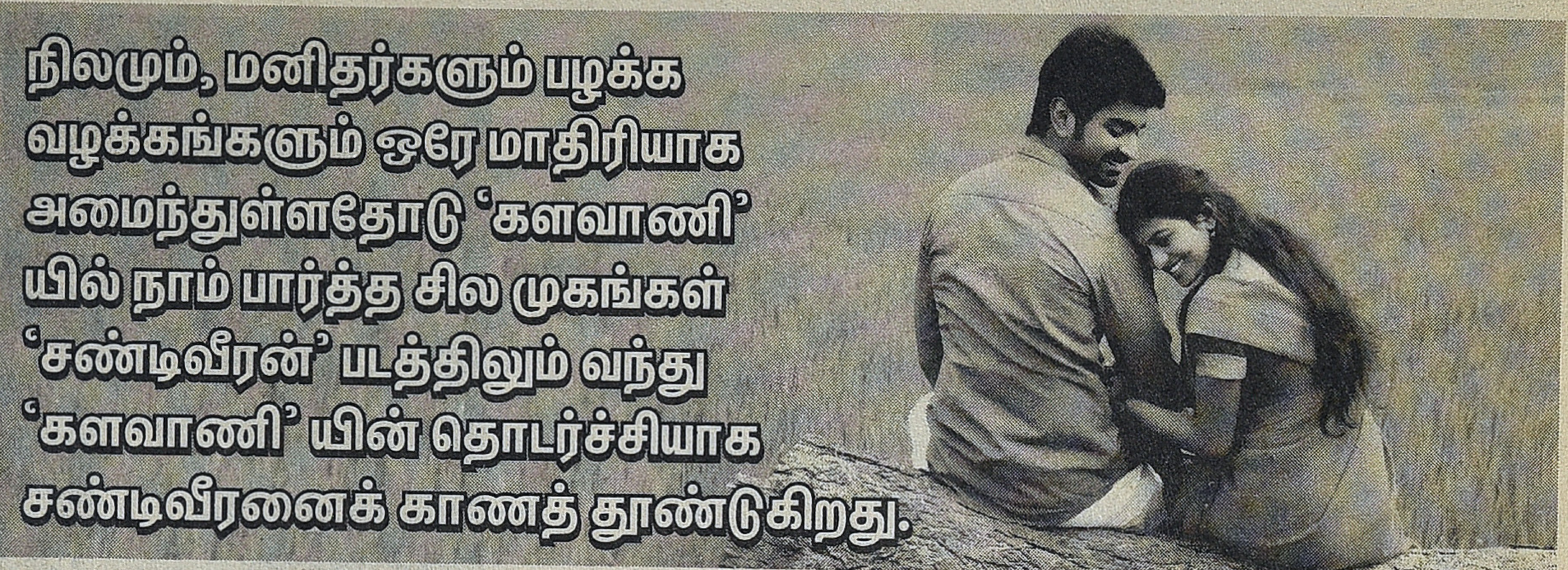
'தண்ணீர் தண்ணீர்' (1981), 'கத்தி'(2015) ஆகிய திரைப்படங்களுக்குப் பிறகு மீண்டும் தண்ணீர் பற்றிப் பேசிய திரைப்படம் 'சண்டி வீரன். ஆனால் 'தண்ணீர் தண்ணீர்' வந்த காலச் சூழலில் இருந்து இன்றைய காலச்சூழல் வெகுவாக மாறி உள்ளது. 'தண்ணீர் தண்ணீர்' திரைப்படம், வானம் பார்த்த கரிசல் பூமியின் தண்ணீர்ப் பஞ்சத்தைப் பேசியது. அரசு, அதிகார வர்க்கம், அரசியல்வாதிகள் ஆகியோரின் அக்கறை யின்மை, ஆணவம் மற்றும் வறிய ஒரு கிராமத்தின் கண்ணீர் போன்றவற்றை மிக அழுத்தமாகக் காட்சிக்கு உட்படுத்தியிருந்தது.

மேலும் அன்றைக்கு மினரல் வாட்டர் என்ற ஒன்று மக்களுக்கு அறிமுகம் ஆகியிராத காலம் என்பதே அத்திரைப்படத்தின் மீதான தமிழக மக்களின் ஏகோபித்த ஆதரவுக்குக் காரணமாக அமைந்தது என்பதையும் இன்று நினைத்துப் பார்க்க வேண்டி உள்ளது.

ஆனால் இன்று தண்ணீர் விற்பனை சமூக மயமாகிப் போய்விட்ட நிலையில் குடிதண்ணீர் தட்டுப்பாடின்றிக் கிடைக்கும் ஊர்களில்கூட காசு (உள்ளவர்கள்) கொடுத்து கேன்களில் கிடைக்கும் தண்ணீரை வாங்கிப் பருகும் 'பண்பாடு' தமிழகத்தின் அனைத்துப் பகுதிகளிலும் புகுந்துவிட்டது.

'கத்தி' திரைப்படம் பன்னாட்டுக் கம்பெனியின் தண்ணீர்க் கொள்ளையால் விவசாயமும், விவசாயிகளும் பாதிக்கப்படுவது பற்றிப் பேசியது. தலித் மக்களுக்கு தாகம் தீர்க்க, நல்ல தண்ணீர் வழங்க மறுக்கும் சாதிக்கொடுமை ஒரு நூறு ஆண்டுகளுக்கு மேலாக இருந்து வந்தாலும் அது தமிழகத்தின் பொது அரசியலாக ஒருபோதும் ஆக்கப்பட்டதில்லை. அவ்வாறே தமிழ் சினிமாவும் அது பற்றி பெரிய அளவில் பேசியதில்லை.

இத்தகைய சூழலில் தான் மேலத் தஞ்சை மாவட்டத்தின் பட்டுக்கோட்டை வட்டத்திற்குட்பட்ட இரு ஊர்களுக்கு (சாதிகளுக்கு?) இடையே நிலவும் தண்ணீர்த் தகராறு பற்றி 'சண்டி வீரன்' திரைப்படம்



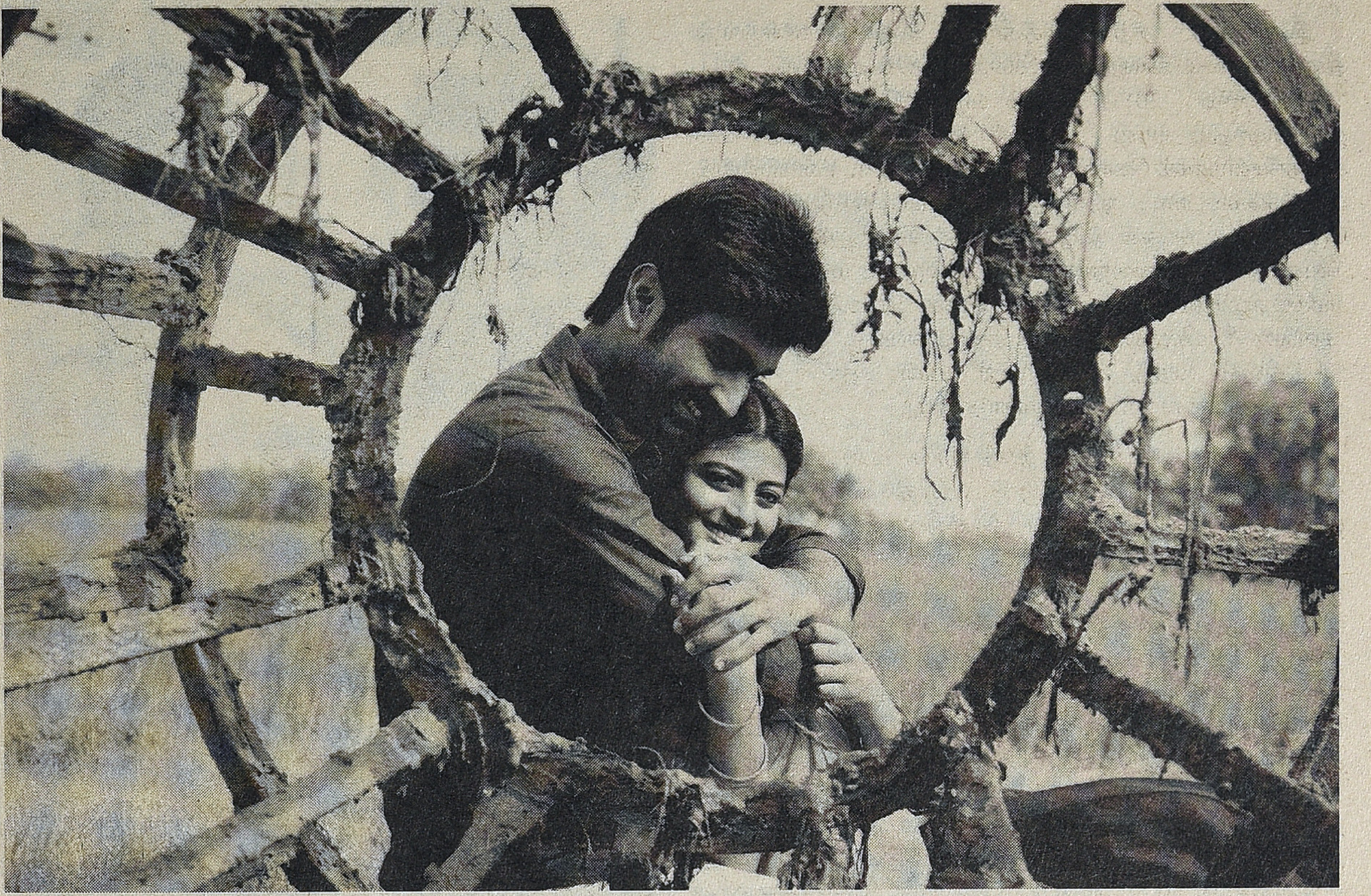
ஓரளவு பேச முயன்றுள்ளது. நெடுங்காடு என்ற வளமான ஊரின் ஆதிக்க சாதி மில் முதலாளியின் கட்டுப்பாட்டில் உள்ள எல்லைக் குளத்தையே தங்களது குடிநீர்த் தேவைக்கான ஒரே ஆதாரமாக நம்பி இருக்கும் பக்கத்து ஊரான பாடிவயல் கிராமம் காசு கொடுத்துத் தண்ணீர் வாங்கும் சக்தியற்ற, கூலி வேலை செய்து வாழும் மக்கள் நிறைந்ததாகவும், உப்புத் தண்ணீரை நிலத்தடி நீராகக் கொண்டதாகவும் இருக்கிறது. ஆனால் நல்ல தண்ணீரைத் தேவைக்கும் அதிகமாகக் கொண்டிருக்கும் நெடுங்காடு மக்களோ பாடிவயல் கிராமத்தின் மீது வன்மம் கொண்டவர்களாக இருக்கிறார்கள். அவ்வன்மத்திற்கான காரணத்தை இயக்குநர் ஏ. சற்குணம் வெளிப்படையாக முன்வைக்காவிட்டாலும் ஆங்காங்கே சின்னச் சின்ன வசனங்களின் வாயிலாகவும் காட்சிகளின் ஊடாகவும் நமக்கு உணர்த்துகிறார்.

சிங்கப்பூரில் தனக்கு ஆதரவளித்த பாடிவயல் கிராமம் சார்ந்த தன் நண்பனைக் காண, அவனது வீட்டுக்கு வரும் நெடுங்காட்டைச் சேர்ந்த ஆதிக்க சாதி கதாநாயகன் பாரியிடம் (அதர்வா) நண்பனின் அம்மா (இவர்களில் யாருக்கும் பெயர்கள் இல்லை) "எங்க வீட்ல தம்பி சாப்பிடுமா?" என்று கேட்கிறார். மற்றொரு காட்சியில் நெடுங்காடு பிரசிடென்ட் தன்னிடம் பேச வரும் பாடிவயல் தலைவரிடம் 'அப்படி ஓரமா நில்லு! வரேன்' என்கிறார். மேலும் அதே காட்சியில் பாடிவயல் தலைவரான பெரியவரை நெடுங்காடு வெள்ளைச் சட்டைக்காரன் ஒருவன் கன்னத்தில் செருப்பால் அடிக்கிறான்.

பாடிவயலின் நீர் ஆதாரமான எல்லைக் குளத்தில் மீன்களை விட்டும் அவற்றிற்குக் கோழி கழிவுகளைத் தீனியாகப் போட்டும் மருந்துகளைத் தூவியும் குளத்தையே நாறடிக்கிறார்கள். இக்காட்சிகளோடு, பாடிவயல் கிராமத்தின் வீடுகள், மக்கள் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ள விதம் பொதுப்புத்தியில் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ள தலித் மக்களின் அடையாளமாகக் காட்டுவதன் வாயிலாக, நெடுங்காட்டினரின் வன்மத்திற்கான காரணம் சாதியாதிக்கத் தீண்டாமைதான் என்று மறைமுகமாக உணர்த்துகிறார்.

திரைப்படத்தின் திறப்புக் காட்சியே தண்ணீர் கேட்கும் பாடிவயல் கிராமத்தின் மீதான நெடுங்காட்டினரின் வன் தாக்குதலோடு துவங்குகிறது. மனிதர்கள் வெட்டிச் சாய்க்கப்படுகிறார்கள். நாட்டு வெடிகுண்டுகளும், பெட்ரோல் குண்டுகளும் மனிதர்களைப் பொசுக்கிப் போடுகின்றன. மக்கள் குடிசைகளோடு கொளுத்தப்படுகின்றனர். மில்காரன் (லால்) நேரடியாகக் களத்தில் இறங்கித் தாக்குகிறான். "தண்ணீர் கேட்க பாடிவயல்காரனுக்கு எல்லா உரிமையும் இருக்கு. அதைத் தடுக்க எவனுக்கும் உரிமை இல்லை" என்று கூறி பாடிவயல் மக்களைக் காப்பாற்ற முனையும் பாரியின் (சண்டி வீரன்) அப்பா(வெங்கட்) வேல் கம்பால் குத்துப்பட்டு சிறுவனான தன் மகனின் கண் முன்பாகவே இறந்து போகிறார். அதோடு அவ்வளவுதான். இடைவேளை வரை பாரி, தாமரை(ஆனந்தி) இருவரின் காதலும் விளையாட்டுமாக நெடுங்காட்டின் உள்ளேயே கதை நகர்கிறது. இடைவேளைக்குப் பிறகும் கூட பாரியினைப் பின்தொடர்ந்தே பாடிவயலுக்குள்ளே கேமிரா சென்று வருகிறது. பாரியின் நன்றியுணர்ச்சி, மனிதாபிமானத்தைக் காட்டும் வாய்ப்பாகவே பாடிவயல் மக்களின் தண்ணீர்ப் பிரச்சனை (உயிராதாரம்) ஊறுகாயாகத் தொட்டுக் கொள்ளப்படுகிறது.

தங்களை இழிவும் கொடுமையும் புரியும் மில்காரனையும், பிரசிடென்ட்டையும் கொலை செய்யத் திட்டமிடும் பாடிவயல் இளைஞர்கள் இருவர், லாரியைக் கொண்டு பிரசிடென்ட்டின் காரை மோதி பாலத்திலிருந்து கீழே தள்ளி விடுகின்றனர். இதனைத் தெரிந்துகொள்ளும் மில்காரன் தன் மகளைக் காதலிக்கும் பாரியையும், பாடிவயல் கிராமத்தையும் ஒருசேர அழிக்கத் திட்டமிட்டு பிரசிடென்ட் மீதான தாக்குதலுக்குப் பழி வாங்க வேண்டும் என்று கூறி ஊரைத் திரட்டுகிறான். பாடிவயலில் வைத்து அவன் அப்பனைக் கொன்றதைப் போலவே பாரியையும் கொன்று போடுமாறு தன் ஆட்களுக்குக் கட்டளை யிடுகிறான். நெடுங்காடு கிராமமே நடுச்சாமத்தில் ஆயுதபாணியாகத் திரண்டு நிற்கிறது. இவை ஏதுமறியாது உழைத்துக் களைத்த பாடிவயல் மக்கள் அயர்ந்து தூங்குகின்றனர். இப்போதும் கேமிரா தனியாகப் போகவில்லை. பாரி தன் நண்பனுக்கு போன் செய்து எச்சரிக்க முயல்கிறான். அவன் நண்பனோ ஸ்விட்ச்



ஆஃப் செய்துவிட்டுத் தூங்கிக்கொண்டிருக்கிறான். ஆண்களும் பெண்களும் முதியவர்களும் குழந்தைகளும் தூங்குகின்றனர். பின்னணியில் ஒரு தாயின் தாலாட்டு சோகமாக ஒலிக்கிறது. நமக்கு தர்மபுரி நினைவுக்கு வருகிறது. நெஞ்சு படக் படக் என அடித்துக் கொள்கிறது. வெறி கொண்டு நிற்கும் நெடுங்காட்டினரை பாரி இனி சண்டிவீரன்(?!) "பாடிவயல்காரர்கள் துப்பாக்கி வைத்திருக்கிறார்கள். நாம் அங்கு போனால் சுட்டுத் தள்ளிவிடுவார்கள்" என்று கூறி தாக்குதல் திட்டத்தை முறியடிக்க முயல்கிறான். உடனே மில்காரன் தன் ஆட்களிடம் "வடசேரிக்குப் போய் தன் பெயரைச் சொல்லி நாட்டு வெடிகுண்டு வாங்கி வரச் சொல்கிறான்.

நெடுங்காட்டினரைத் தடுத்து நிறுத்த சண்டிவீரன் எடுக்கும் இந்நடவடிக்கை நமக்கு எரிச்சலையே ஏற்படுத்துகிறது. இதைவிட நெடுங்காட்டுப் பால்காரர் ஒருவர் கூட்டத்தினரைப் பார்த்து "பிரசிடென்ட்டைப் பார்க்க ஆள் போயிருக்கு...வரட்டும்" என்று கூறி பாடிவயல் மீதான தாக்குதலை எதிர்த்துப் பேசி மில்காரன் ஆட்களால் உதைபடுவது நியாயமாகப்படுகிறது.

அடுத்து இரு கிராமங்களுக்கும் குறுக்கே உள்ள நீர்நிலையில் கரண்ட் கம்பியை அறுத்துப் போட்டுவிட்டு அப்பழியையும் பாடிவயல் ஊரார் மீது போட்டுத் தாக்குதலைத் தடுக்க முனையும் சண்டிவீரனது இந்தச் செயலும் அபத்தமாகப்படுகிறது. இதைவிடக் கொடுமை என்னவென்றால், கொலை வெறியோடு ஆயுதமேந்தி பாடிவயல் நோக்கிச் செல்லும் கொலை பாதகக் கூட்டத்தைக் காக்க, தானே கரண்ட் கம்பியைப் போட்ட தண்ணீரில் விழுந்து சாக ஓடும் காட்சிதான்.

இதற்கிடையே நெடுங்காட்டு பிரசிடென்ட் "தன்னை யாரும் தாக்கவில்லை. தனக்கேற்பட்டது விபத்துதான்" என்று கூறுவதால் நெடுங்காட்டினரது கோபம் தணிந்து தாக்குதல் கைவிடப்படுகிறது. சண்டிவீரன் பிரசிடெண்ட் தலைமையில் ஊர் மக்களைத் திரட்டிச் சென்று மில்காரனிடம் பெண் கேட்கிறான். தன் மில்லில் 'தவிடு அள்ளும் சிறுக்கி மவனுக்குப் பெண் தர மாட்டேன்' என்று மறுக்கிறான். இறுதியாக மில்காரன் மனசு மாறி சண்டி வீரனை 'ஆம்பள' என்று ஒத்துக்கொண்டு வர்க்க ஏற்றத் தாழ்வுகளை மறந்து சாதியால் ஒன்றுபட்டு மாமன் மருமகன் என்று ஒன்றிணைகின்றனர். பாடிவயல்காரனைச் செருப்பால் அடித்தவனும், குச்சு கொளுத்தியவனும், வெடிகுண்டு வீசியவனும், சண்டிவீரனும் மாப்பிள்ளை மச்சானாகவும் பங்காளிகளாகவும் மாறிப் போகின்றனர்.

சண்டிவீரன் தன் மாமியார் பெயரில் ஏலத்தில் எடுக்கப்பட்ட எல்லைக் குளத்தைச் சீதனமாகப் பெற்று பாடிவயல் கிராம மக்களின் வறண்ட தொண்டைகளின் தாகம் தீர்த்து வைக்கிறான் (சினிமாக்காரர்கள் எப்படியெல்லாம் ஊர்ப் பிரச்சனையைத் தீர்க்கிறார்கள்!)

ஒரு (வலது) கை வெட்டப்பட்ட, கறுத்த அந்த (பாடிவயல்) மனிதர் குளத்தில் இறங்கித் தன் இடது கையால் நீரை அள்ளிப் பருகுவதோடு படம் நிறைவடைகிறது.

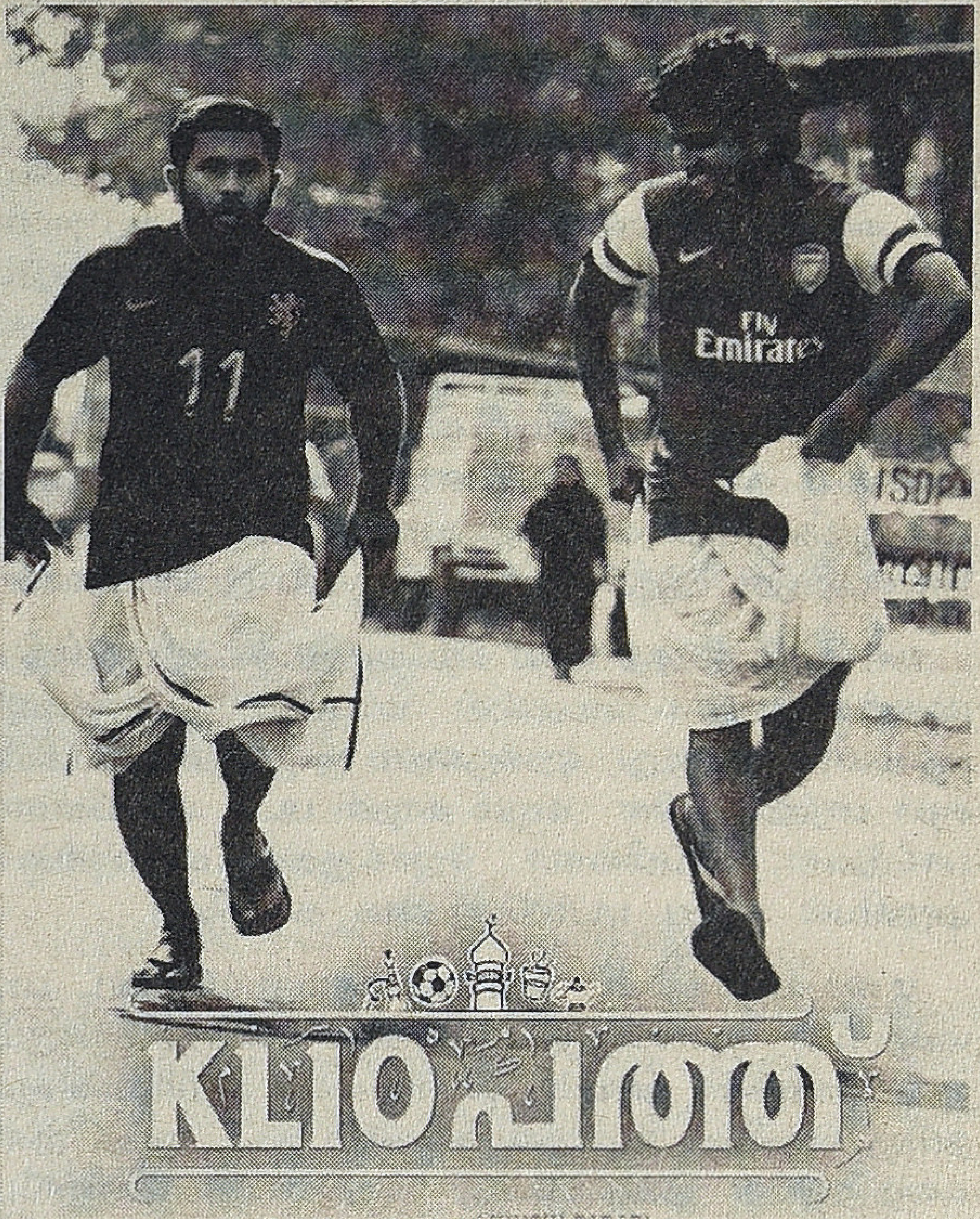
இயக்குநர் சற்குணத்திற்கு இது நான்காவது திரைப்படம். ('களவாணி' 2009, 'வாகை சூட வா' 2011, 'நையாண்டி' 2013). முதல் படமான 'களவாணி'யும் தற்போதைய வரவு 'சண்டிவீரனு'ம் ஒரே பகுதியைக் கதைக்களமாகக் கொண்டு இயங்குகின்றன. மன்னார்குடி, பட்டுக்கோட்டை, ஒரத்தநாடு, பாப்பாநாடு, வடசேரி போன்ற பெயர்கள் இரு திரைப்படங்களிலும் புழங்கும் வெளிகளாக அமைந்துள்ளன. நிலமும், மனிதர்களும் பழக்க வழக்கங்களும் ஒரே மாதிரியாக அமைந்துள்ளதோடு 'களவாணி' யில் நாம் பார்த்த சில முகங்கள் 'சண்டிவீரன்' படத்திலும் வந்து 'களவாணி' யின் தொடர்ச்சியாக சண்டிவீரனைக் காணத் தூண்டுகிறது.

அது மட்டுமின்றிப் பாத்திரப் படைப்புகளும் திரைக்கதையின் பெரும் பகுதியும் கூட இரு திரைப்படங்களிலும் ஒத்துப் போகின்றன. 'களவாணி' யில் கதாநாயகியின் அண்ணன் இளங்கோ (திருமுருகன்) ஒரத்தநாட்டில் ஒயின் ஷாப் பார் நடத்துகிறார். இவரது பாத்திரப்படைப்பும் 'சண்டி வீரன்' கதாநாயகியின் அப்பா மில்காரரின் பாத்திரப் படைப்பும் ஒரே அச்சில் வார்க்கப்பட்டவையாக உள்ளன. அவ்வாறே கதாநாயகிகளும் அவர்களது அம்மாக்களும் கூட இரு திரைப்படங்களிலும் ஒன்று போலவே காட்சியளிக்கின்றனர். அது போலவே கதாநாயகர்களும் அவர்களது அம்மாக்களும். அப்பாக்கள் (இளவரசு, வெங்கட்) பாத்திரங்கள் மட்டுமே இங்கு மாறுபடுகின்றன. இளவரசு ('களவாணி'யில் அப்பா) மிக மிக யதார்த்தமான படைப்பு. வெங்கட் பாத்திரப் படைப்போ 'களவாணி' 'சண்டிவீரனாக' உருமாற்றம் அடைவதற்காகப் புனையப்பட்டதாக இருக்கிறது. இளவரசு வெளிநாட்டில் சம்பாதிக்கும் பணத்தில் அறிக்கி (களவாணி) பொறுக்கியாகத் திரிகிறான். சிறு வயதில் அப்பா இறந்து விடுவதால் சண்டி வீரனே வெளிநாடு சென்று சம்பாதித்து வந்து காதலியின் பின்னால் திரிகிறான். 'களவாணி' நாயகியைத் தூக்கி வந்து திருமணம் செய்து வில்லனை மச்சானாக்கி ஊர்ப்பகையை முடித்து வைக்கிறான். 'சண்டிவீரன்' திரைப்படமும் இதோடு முடிந்து போயிருந்தால் 'களவாணி2' என்று பெயர் எடுத்திருக்க வேண்டிய படம்தான்; ஆனால் கதாநாயகனுக்கு நன்றியுணர்ச்சி, மனிதாபிமானம், நேர்மையுணர்வு போன்றவை ஏற்பட்டு விடுவதால், தமது ஊர்க்காரர்களால் (சுய சாதிக்காரர்களால்) பாதிக்கப்படும் (வேற்று சாதி) மக்களுக்கு நன்மை செய்து சண்டி வீரனாக உரு மாறுகிறான்.

பக்கத்து ஊர்க்காரர்களுக்கு உதவுவதற்கும் 'சண்டி வீரன்' என்ற பெயருக்கும் யாதொரு தொடர்பும் இருப்பதாக நமக்குத் தெரியவில்லை. மாறாக, தொடர்ந்து தமிழ் சினிமாவில் தென் மாவட்டங்கள் கதைக்களமாவதும், 'விருமாண்டி', 'பருத்திவீரன்', 'சுந்தர பாண்டியன்', 'மத யானைக்கூட்டம்' 'கொம்பன்' போன்ற திரைப்படங்கள் வெளி வந்து தென் மாவட்டப் பெருமை பேசுவதும் தமிழ் சினிமாவில் வாடிக்கையாகி விட்ட சூழலில் இயக்குநர் சற்குணம் தனது மேலத் தஞ்சையிலும் இது போன்ற (சண்டியர் + பருத்தி வீரன் = சண்டி வீரன்)

வீரர்கள் உண்டு என்று காண்பித்துப் பெருமைப்பட்டுக் கொள்வதற்காக இப்பெயரைத் தேர்வு செய்துள்ளாரோ என்று கருத வாய்ப்புள்ளது. அதே சமயம், அதே மேலத் தஞ்சை பகுதியில் வசிக்கும் மற்றொரு பிரிவு (பாடிவயல்) மக்களைத் தங்களது தண்ணீர்ப் பிரச்சனைக்காகப் போராட முடியாதவர்களாகவும், வறியவர்களாகவும், கல்வியில் பின் தங்கியவர்களாகவும் காட்டி இருப்பது யதார்த்த நிலவரங்களுக்கு முற்றிலும் எதிரானதாகும். உண்மையில் மேலத் தஞ்சை தலித் மக்கள் கல்வி மற்றும் வேலை வாய்ப்பிலும், ஆதிக்க, தீண்டாமை எதிர்ப்பிலும் முன்னேறியவர்கள் என்பதே வரலாற்று உண்மையாகும். ஆனால் இயக்குநர் சற்குணம் சண்டிவீரனில் முன் வைக்கும் காட்சிகள் ஆதிக்கத் தரப்பின் செயற்பாடுகள் அரையதார்த்தத் தன்மையுடனும், எதிர்த் தரப்பினருடைய நிலை அரிஜன சேவா சங்கக் காலத்தவையாகவும் கட்டமைக்கப்பட்டு இன்னும் ஆதிக்கத் தரப்பிலிருந்து தங்கள் விடுதலைக்கான தேவதூதர்களின் வரவை எதிர் நோக்கிக் காத்திருக்கும் செயலற்றவர்களாகக் காட்டி இருப்பது இயக்குநரின் அகநிலை சார்ந்த ஒன்றே தவிர புறநிலை யதார்த்தம் அல்ல. இந்த அகநிலை சார்ந்த கண்ணோட்டம் தான் 'களவாணி'யைச் சண்டிவீரனாக உருமாற்றம் செய்திருக்கும் அரசியலாகும். ●

போகன் சங்கர்



மலப்புரமும் மெஹரும்

‘எந்தவொரு படைப்பும் அரசியல் படைப்பே’ என்பார்கள் மார்க்சியர்கள். மிகக் கவனமாக அரசியலைத் தவிர்ப்பதன் மூலமாகவே அதன் அரசியலை வெளிப்படுத்திக் கொள்ளும் படைப்புகள் உண்டு என்பார்கள் அவர்கள் .

KL 10 (மலையாளம்) திரைப்படத்தின் நாயகன் அதன் முன்னோட்டத்தில் சொன்னதைப் போல நேர் வாசிப்பில் ஒரு எளிய ரொமாண்டிக் காமெடி படம்தான். ஆனால் KL 10 என்பது மலப்புரத்தைக் குறிப்பிடும் வாகனப் பதிவெண் என்பதையும் காஷ்மீருக்கும் அஸ்ஸாமுக்கும் வெளியே மிக அதிகமான முஸ்லிம்கள் வசிக்கும் மாவட்டமாக மலப்புரம் எனும் வட கேரள மாவட்டம் இருக்கிறது என்பதையும் அது ‘மினி பாகிஸ்தான்’ என்று அன்போடு தீவிர ஹிந்துத்துவர்களால் அழைக்கப்படுகிறது, அஞ்சப்படுகிறது என்பதையும் நினைவுபடுத்திக் கொள்ளும்போது நாம் சற்று கவனமாகப் படத்தைப் பார்க்க ஆரம்பிக்கிறோம்.

மலப்புரம் 70 சதத்துக்கும் அதிகம் முஸ்லிம்களால் மட்டுமே நிறைந்திருக்கும், மலையும் மழையும் நதியும் ஊடாடும் ஓர் அழகான இயற்கைப் பிரதேசம். திப்பு சுல்தான் கேரளத்தின் மீது படையெடுத்தபோது இந்தப் பகுதி இஸ்லாமியப் படுத்தப்பட்டது என்பாரும், அதற்கு முன்பிருந்தே அது ஒரு இஸ்லாமிய மையம்தான் என்பாரும் உண்டு. உலகின் இரண்டாவது மசூதி கேரளத்தின் கொடுங்காளூரில் நிறுவப்பட்டது என்பதை இங்கு நாம் மறந்து விடக்கூடாது.

ஹிந்திக்கு வெளியே இஸ்லாமிய நடிகர்கள் / கலைஞர்கள் அதிகம் நிறைந்திருப்பது மலையாளத் திரை உலகம். இங்கே அவர்கள் தமிழில் அல்லது வேறு மொழிகளில் செய்வதைப் போல தங்கள் முஸ்லிம் பெயர்களை மறைத்துப் ‘பொது ‘அடையாளங்களுக்குள் புக வேண்டியதில்லை. இலக்கியமோ, சினிமாவோ மம்முட்டியோ, ஃபகத் பாசிலோ, பஷீரோ அதன் உச்சங்களுக்குச் செல்வதற்கு அவர்களது இஸ்லாமியப் பின்னணி வெட்கப்பட்டு மறைக்க வேண்டிய விசயமாக ஒருபோதும் இருந்ததில்லை.

ஆகவே, இஸ்லாமியப் பின்னணியில் சினிமாக்கள் வருவதும் அது வெற்றி பெறுவதும் கேரளத்துக்குப் புதிதல்ல. ஆனால் அப்படிப்பட்ட மலையாளத் திரை உலகில் கூட மலப்புரம் சற்று தயக்கத்துடனேயே காட்டப்பட்டிருக்கிறது .

இஸ்லாமியப் பின்னனி கொண்ட திரைப்படங்களில் பொதுவாக ஒரு தேய்த் தன்மை உண்டு. அவை ஒன்று வேறு சமூகங்களுடன் இஸ்லாமிய சமூகத்தின் உறவை, முரணைப் பற்றிப் பேசுகிறவை. காதல், தீவிரவாதம் போன்று ஒரு வகை. மற்ற வகை அரபிக் கல்யாணம் போன்ற சமூகத்தின் உள்ளேயே நடக்கும் சீரியசான விசயங்களைப் பேசுகிறவை.

திரைப்படங்களில் ஒரு முஸ்லிம் பையனோ, பெண்ணோ வேற்று மதம் சார்ந்த இணையையே ஏன் காதலித்துக்கொண்டு இருக்கிறார்கள் என்று நான் நினைத்ததுண்டு. அல்லது எந்நேரமும் தொழுது கொண்டும் அல்லாவின் மறுமை தீர்ப்பு நாளைப் பற்றி தீக்கனவு கண்டு பயந்து கொண்டுமே இருக்கிறார்கள். அவர்களது புன்னகையை, விளையாட்டை, அழகுணர்ச்சியை, இசையை, காமத்தைக் களிப்பைக் காட்டுகிற படங்களை ஏன் அதிகம் நாம் காண்பதில்லை ? பஷீர்கள் உலவும் கேரளத்திலும் இதுவே தான் பெரும்பாலும் உண்மை

மலப்புரம் இந்தத் தேய் வழக்கை உடைத்திருக்கிறது. முழுக்க முழுக்க மலபாரில் மாப்பிளா சமூகத்தை மையமாக வைத்து ஏறக்குறைய முழுவதும் முஸ்லிம் கதா பாத்திரங்களே வரும் காதல் படம். மாப்பிள்ளா பாட்டுகள், மாப்பிள்ளா ஜோக்குகள், மாப்பிள்ளா அழகியல் என்று படம் மெதுவாக நகர்கிறது

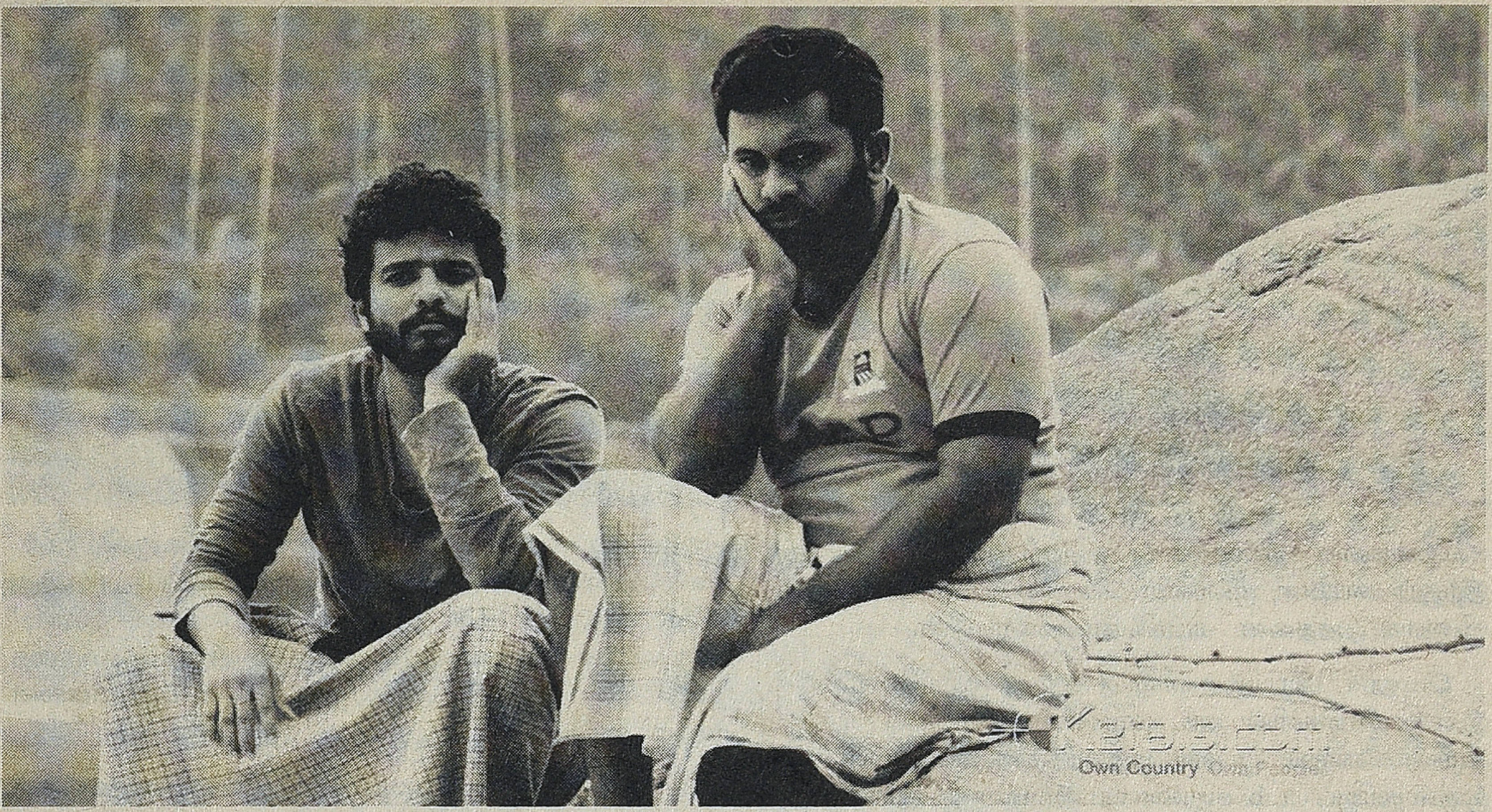
மலையாளத்தின் இப்போதைய ட்ரெண்ட் படி மசூதியின் கும்மட்டத்தில் தொங்கிக் கொண்டிருக்கும் ஒரு ஜின்னின் வாய்ஸ் ஓவரில் கதை ஆரம்பிக்கிறது. நன்கு மெலிந்து உணங்கி கண்மை இட்ட அந்த ஜின் கதை நடுவே அவ்வப்போது குறுக்கிட்டுக் கொண்டே இருக்கிறது. சுவாரஸ்யமான யுத்திதான் . (இந்தத் தலைமேல் குரல் உத்தியைப் பற்றித் தனியாக எழுத வேண்டும். மலையாளத் திரைப்படங்களில் சமீப காலமாக மிக அதிகமாக இந்த உத்தி பயன்படுத்தப்படுவது கவனிக்கத்தக்கது . ஒரு வகையில் அவர்களது இலக்கியத் திலிருந்து அவர்கள் பெற்றுக் கொண்ட விஷயம் இது. பஷீரோ, பொற்றேகாட்டோ, ஓ. வி. விஜயனோ, தகழியோ எல்லோருமே இந்தப் படத்தில் வரும் ஜின் போல உயரமான இடத்தில் தொங்கிக்கொண்டு கதை சொல்கிறவர்களாகவே இருந்தார்கள்).

படத்தின் முதல் பகுதி முழுவதும் மலப்புரத்தின் தினசரி வாழ்வை அதன் நுட்பங்களைச் சொல்வதாகவே இருக்கிறது. ஒருவேளை படத்தின் ஒட்டு மொத்த நோக்கமும் அதுவாகவே இருக்கலாம். நாங்கள் எப்போதும் வெடி குண்டுகளையும் முல்லாக்களையும் மட்டுமே தயாரித்துக் கொண்டிருக்கவில்லை என்று காட்டுவது . ஆகவே திரைக்கதை மிக மிக மெதுவாகவே நகர்கிறது. இடையிடையே வரும் கால்பந்து மேட்சுகள் மட்டுமே படத்தின் வேகத்தைக் கூட்டுகின்றன . இது மலப்புரத்தின் இன்னொரு முக்கியமான அடையாளமான அவர்களது கால்பந்து மோகம். ஒரு அணிக்கு ஏழு நபர்கள் மட்டுமே கொண்ட கால் பந்து விளையாட்டுகள் அங்கு மிகப் பிரபலம்.

நடு நடுவே ஒரு ஆரோக்கியமான சமூகம் போல தன்னையே பகடி செய்து கொள்ளவும் அது தயங்குவதில்லை. உதாரணமாக இந்தக் காட்சி (மொத்தப் படத்திலும் எனக்குப் பிடித்த காட்சியும் இதுதான்).

நாயகன், தான் படிக்கிற சேவல் பண்ணையான அரபிப் பள்ளியில் வாராது வந்த மாமணி போல வந்த நாயகியிடம் பேசிக் கொண்டிருக்கிறான். திடீரென்று அங்கு முளைத்த மவுல்வி, 'இங்கு என்ன நடக்கிறது ?' என்கிறார் கடின முகத்தோடு

பிறகு 'ஒரு ஆணும் பெண்ணும் தனித்திருக்கும்போது மூன்றாவதாக வரும் ஆள் எப்போதும் சைத்தானாகத்தான் இருப்பான்' என்று சொல்லி விட்டுச் செல்கிறார். அவர் போனதும் ஜின் நம்மை நோக்கி 'இங்கு மூன்றாவதாக வந்த நபர் மவுல்விதானே ? அப்போ சைத்தான் யார் ?'' என்று குழம்புகிறது!



சுவாரசியமாகப் படத்தின் நாயகி, நாயகன் இருவருமே முஸ்லிம் சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் இல்லை . இந்தத் தேர்வு படத்துக்கு அன்னியத் தன்மையைத் தரவில்லை என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. ஒரு வகையில் இது பொருத்தமான தேர்வாகவே திரையில் தெரிகிறது. படம் முழுக்க மெல்லிய மயக்கும் சூஃபி இசை ஓடுகிறது . இஸ்லாமிய உணவின் , உடைகளின் அழகியல் ஒரு தங்கச் சரிகையைப் போல படம் முழுக்கக் கூடவே ஓடி வருகிறது.

கதைப்படி நாயகன் நாயகி இருவருமே இஸ்லாமியச் சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் என்றாலும் பெற்றோர்கள் அவர்கள் காதலை ஒத்துக் கொள்வதில்லை. இருவர் குடும்பமும் வேறு வேறு அரசியல் கட்சியைச் சேர்ந்தவர்கள் என்பது ஒரு காரணம். இருவரது 'உம்மாக்களும் அப்போது நடைபெறும் தேர்தலில் பிரதான வேட்பாளர்கள். எதிர் எதிரே நின்றாலும் பெண்கள் இருவரும் ஒருவர் அடுக்களைக்குள் ஒருவர் போய் நின்று பாடு பேசுகிறவர்கள்தான். வீம்பு என்னவோ ஆண்களிடையேதான். இன்னுமொரு காரணமாக கால்பந்து விளையாட்டும் இருக்கிறது.

இணைகள் இருவரும் ஊரை விட்டுக் கண்ணூருக்கு ஒரு காரில் ஓடிப் போகிறார்கள். கண்ணூர் மார்க்சிஸ்ட்களின் கோட்டை. அவர்கள் சகாயத்தின் மூலமாகப் பதிவுத் திருமணம் செய்ய முயலுகையில்தான் நாயகனுக்கு இன்னும் திருமண வயது ஆகவில்லை என்று தெரிய வருகிறது. பதிவாளர் திருமணத்துக்கு மறுத்து விடுகிறார். நடுவில் அவர்களைத் தேடித் துரத்தி வரும் நண்பர்களும் உறவினர்களும். கடைசியில் காதலர்கள் கண்டு பிடிக்கப்பட்டுத் திரும்பவும் மலப்புரத்துக்கு அழைத்து வரப்படுகிறார்கள் . சிறிய அடி பிடிக்குப் பிறகும், ஒரு கால்பந்து மேட்சுக்குப் பிறகும் எல்லாம் சுபமாக நிறைவு பெறுகிறது.

ஜின் கதையை முடித்துக் கொள்கிறது.

இவை எல்லாமே மிக இலகுவான, மிக நிதானமான தொனியில் ஏறக்குறைய ஒரு கஸல் பாடலைப் போன்ற கதியில் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. இதையே படத்தின் பலவீனம் என்றும் சொல்ல வேண்டும்.

இந்தத் தொழில் நுணுக்கக் குறைகளை மீறி KL 10 திரைப்படம், இதுவரை மலையாளத் திரை உலகிலும் நிலவி வந்த இஸ்லாமியர்களைப் பற்றிய சில தேய் வழக்குகளை உடைத்தது என்ற வகையில் மிக முக்கியமான படமே. அதன் இயக்குநர் முசின் பராரிக்கு முதல் படம் இது. திரைக்கதையை இன்னமும் இறுக்கமாக்கத் தெரிந்து கொண்டால் அவர் இன்னும் சில மைல்கள் தொடர்ந்து செல்லக்கூடும்.

சமீபத்தில் விஜய் டி.வி தயாரிப்பில், தாமிரா இயக்கி ஒளிபரப்பப்பட்ட தொலைக்காட்சித் திரைப்படமான மெஹர் உடன் நான் இந்தப் படத்தை ஒத்துப் பார்த்துக்கொண்டேன். இரண்டையும் அடுத்தடுத்துப் பார்த்ததால் இது தவிர்க்க முடியாததாகப் போய் விட்டது .

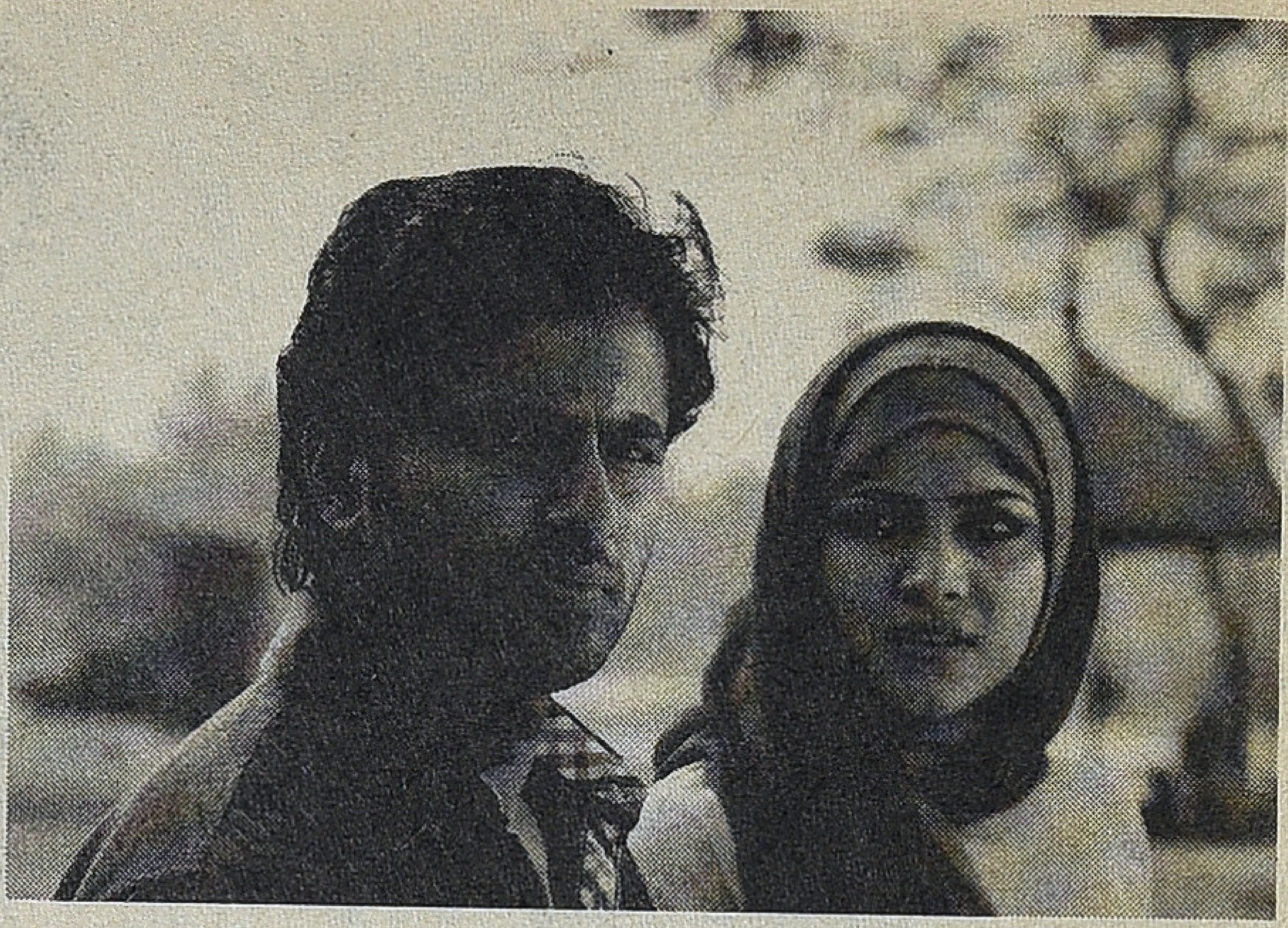
தமிழ்ச் சூழலில் இஸ்லாமியர்களின் வாழ்வைப் பற்றி ஒரு உருப்படியான அல்ல, மோசமான திரைப்படம் கூட கிடையாது என்பது தெரிந்த விசயமே. மைய நீரோட்டப் படங்களில் கூட நமக்குக் கிடைப்பதெல்லாம் தேய் வழக்குகளின் சோளக் கொல்லைப் பொம்மைகள் மட்டுமே. அவர்கள் மைய நீரோட்ட விசயமாக ஒருபோதும் இங்கு கருதப்பட்டதில்லை. அவர்களின் தொட்டால் சிணுங்கி மனோபாவமும் கூட இதற்கு ஒரு கூடுதல் காரணமாக இருக்கலாம். சேரனின் 'பொக்கிஷம்' சற்றே தன்

எல்லைகளை விஸ்தரிக்க முயன்றது. அதுவுமே ஒரு இந்துப் பையன், முஸ்லிம் பெண்ணைக் காதலித்தான்; விளைவு அத்தனை சுபமில்லை வகைதான்.

மெஹர் பிரபஞ்சனின் கதை. ஒரு வகையில் இஸ்லாமியர்களின் அக வாழ்வை வேகமாக நகரும் நிழலாகவேனும் முதன் முதலாகக் காண்பித்திருக்கும் முதல் தமிழ்ப் படம். வறுமையும் இஸ்லாமும் இணைந்தல் வன்முறையே என்கிற பொதுப்புத்தி சமன்பாட்டை கேள்வி கேட்கும் படம் இது.

மஹர் இஸ்லாமியர்களுக்குள் நிலவும் வரதட்சணைப் பிரச்சனையைப் பற்றிப் பேசுகிற படம். பொதுப் புத்தியில் பெண்ணியர்கள் மத்தியில் கூட இப்போது வரதட்சணை ஒரு பாடுபொருளாக இல்லாது போய்விட்ட தருணத்தில் இன்னமும் அது இஸ்லாமிய சமூகத்தில் ஒரு பிரச்சனையாக இருக்கிறது என்பதை ஒளி பாய்ச்சிக் காண்பிக்கிறது. அதற்கான தீர்வாகப் படத்தின் இறுதியில் சொல்லும் ''வரதட்சணை இல்லாத, மஹர் எனப்படும் பெண்ணுக்கு மணக்கொடை அளித்துக் கட்டிக்கொள்ளும் தூய இஸ்லாமிய இளைஞர் சமூகம் உருவாகிக் கொண்டிருக்கிறது'. 'செய்தியில் பலருக்கு ஒற்றுமை இல்லாது இருக்கலாம் (சிலர் அஞ்சுவது போல ஒரு வகையில் இது தமிழகத்தில் பெரிதாகிக் கொண்டிருக்கும் இஸ்லாமியத் தூய்மைவாதம் மற்றும் அடிப்படை வாதத்துக்கு ஒரு பிரச்சாரப் படமாகப் போய்விடும் அபாயம் நிச்சயமாக இதில் இருக்கிறது).

இந்தக் கதை எழுபதுகளில் எழுதப்பட்டது . ஆனால் இன்று நடப்பதாக, இந்த நடைமுறை இன்றும் நடக்கக் கூடியதாகவே கருதப்பட்டு எடுக்கப் பட்டிருக்கிறது. முந்தைய படத்தைப் போலவே இந்தப் படமும் படத்துக்கு வெளியே உள்ள விசயங்களின் காரணமாக அரசியல் படமாகிறது. படத்தின் இயக்குநர் தாமிரா ஒரு இஸ்லாமியர். அவர் ஏன் ஒரு பொதுப் பெயரை வைத்துக் கொண்டிருக்கிறார் என்பதிலிருந்து நாம் இந்த அரசியலைத் துவக்கலாம். சமீபத்தில் கவிஞர் மனுஷ்ய புத்திரன் முகநூலில் தனது பொதுப் பெயரிலிருந்து அவரது இஸ்லாமியப் பெயருக்கு மாறும்படி நிர்பந்திக்கப் பட்டது பற்றி விரிக்கலாம்.



இரண்டு படங்களிலுமே கம்யூனிஸ்ட்கள் வருகிறார்கள். மலையாளப் படத்தில் அவரை நகைச்சுவை என்று கடந்து போய் விடுகிறார்கள். தமிழ்ப்படத்தில் அவர் 'திருடி' அகப்பட்டுக் கொள்கிறார். அவ்விதமே திருடிய ரஷீத்தை மன்னிக்கிற இந்து முதலாளி, கம்யூனிஸ்ட் பரந்தாமனை மன்னிப்பதில்லை.

படம் பேசுகிற சமூகத்தைப் பற்றிய சுய விமர்சனங்கள் இந்தப் படத்திலும் இருக்கின்றன. நல்லவரும் கெட்டவரும் நடுத்தரமானவரும் எல்லாச் சமூகங்களிலும் எல்லாத் தளங்களிலும் இருக்கிறார்கள் என்ற செய்தி சொல்லப்படுகிறது.

இறுதியில் உருவாகி வருகிற தூய இஸ்லாமியப் பரம்பரை பற்றிய வசனம் வீழ்த்தும் வரை படம் சம நிலையாகவே, கதைக்கே உரிய கலையமைதியுடன் செல்கிறது . ஒரு இஸ்லாமியப் பெண் இலக்கியவாதி என்ற வகையில் சல்மா, கதையின் முக்கிய பாத்திரத்துக்குச் சரியான தேர்வுதான். அவரது உடல்மொழி அந்தப் பாத்திரத்துக்குச் சரியாகப் பொருந்துகிறது, எனினும் சில இடங்களில் பயிற்சியின்மை தெரிகிறது. ஒரே மாதிரியான முக பாவனைகளைப் பார்த்துக் கொண்டிருப்பது போல நமக்கு ஒரு தோற்றம் தருகிறது. மலையாளப் படத்தைப் போலவே இந்தப் படத்திலும் அதிகம் பயன்படுத்தப் பட்டிருக்கும் அகக் குரல் இந்த இடைவெளியை நிரப்ப ஒருவேளை இயக்குநர் பயன்படுத்திய உத்தியாகவும் இருக்கலாம்.

வறுமை எல்லா இனங்களிலும் ஒரே நிறம் கொண்டதாகத்தான் இருக்கிறது என்பதை இந்தப் படம் காட்டியிருக்கிறது . கடைசிக் காட்சியில் மட்டுமே சற்று சறுக்கி இருக்கிறது.

படம் முடிந்தவுடன் எனக்கொரு கேள்வி தோன்றியது.

இறுதிக் காட்சியில் ஒரு எம்.ஜி.ஆர் போல மாப்பிள்ளை வந்து பேசும் தூய இஸ்லாமிய எதிர்கால இளைய சமூகம், ஒரு தூய இந்து , தூய கிறித்துவ , தூய தமிழ்ச் சமூகங்களுடன் எத்தகைய உறவினைக் கொண்டிருக்கும் ?

ஹா... இது இன்னொரு படத்துக்கான கதை அல்லது கேள்வி.

எழுதி எழுதி மேற் செல்லும் விதியின் கை..

கோமு அண்ணன் என்கிற கோமதி நாயகம் ஒரு தடவை பார்த்த சினிமாவைக் கூட ஒரு சீன் விடாமல் அவர் பாஷையில், ஒரு கட்டம் விடாமல் சொல்லுவார். அவரது தங்கை சொர்ண லச்சுமி என்னுடைய கிளாஸ் மேட். அம்மா கிடையாது. ஆச்சிதான் வளர்த்தாள். அப்பா ஆபீஸ் போவார், ஐந்தே கால் மணிக்கு வருவார். கால் மணி நேரத்தில் முகம் கழுவி அலுங்காமல் வேட்டியும் வெள்ளைச் சட்டையும், மடித்துத் தோளில் போட்ட துண்டுமாய்க் கிளம்பி விடுவார். ஆச்சி அவருக்கு மாமியார். மருமகன் முகத்தைப் பார்க்க மாட்டாள். அதனால் சொர்ண லச்சுமியிடம் காப்பி கொடுத்து விடுவாள். பெரிய ஐஸ் தம்ளர் நிறைய கருப்பட்டிக் காப்பி. அவர் பாதியைக் குடித்து விட்டு 'ஏட்டி சொர்ணா இன்னா நீ குடி' என்று கொடுத்துவிட்டுக் கிளம்பி விடுவார். அவளும் குடித்து விடுவாள். ஆச்சி மறுநாள் அரைத் தம்ளர் காப்பி கொடுப்பாளா என்றால் அதுதான் கிடையாது.' ஏட்டி, உங்க அப்பாட்ட அம்புட்டையும் குடிங்கன்னு சொல்ல வேண்டியதுதான.. அவுக குடுத்தாகன்னு நீயும் மண்டீருதியே' என்பாள். வீட்டில் வேறு யாருக்கும் காஃபி கிடையாது. எல்லாருக்கும் நீத்துப்பாகம் தான். அப்பா நேரே போத்தி ஓட்டலில் போய் ஏதாவது தின்று, காஃபி குடித்து விட்டு, ரயில்வே ஸ்டேஷன் வரை நடை. அங்கே அவருடைய ஒரு குரூப் இருக்கும். பேசுவார்கள். எல்லாமே தினமும் நடக்கும் நாடகம். அப்பா யாரையும் கடிந்து ஒன்றும் சொல்ல மாட்டார். தெருவில் அவர் நூல் பிடித்தாற்போல் நடக்கிற பாதையில் அப்படியே ஒரு நேர்கோடு கூட விழுந்திருக்கும் என்று கேலி பேசிக் கொள்வார்கள்.

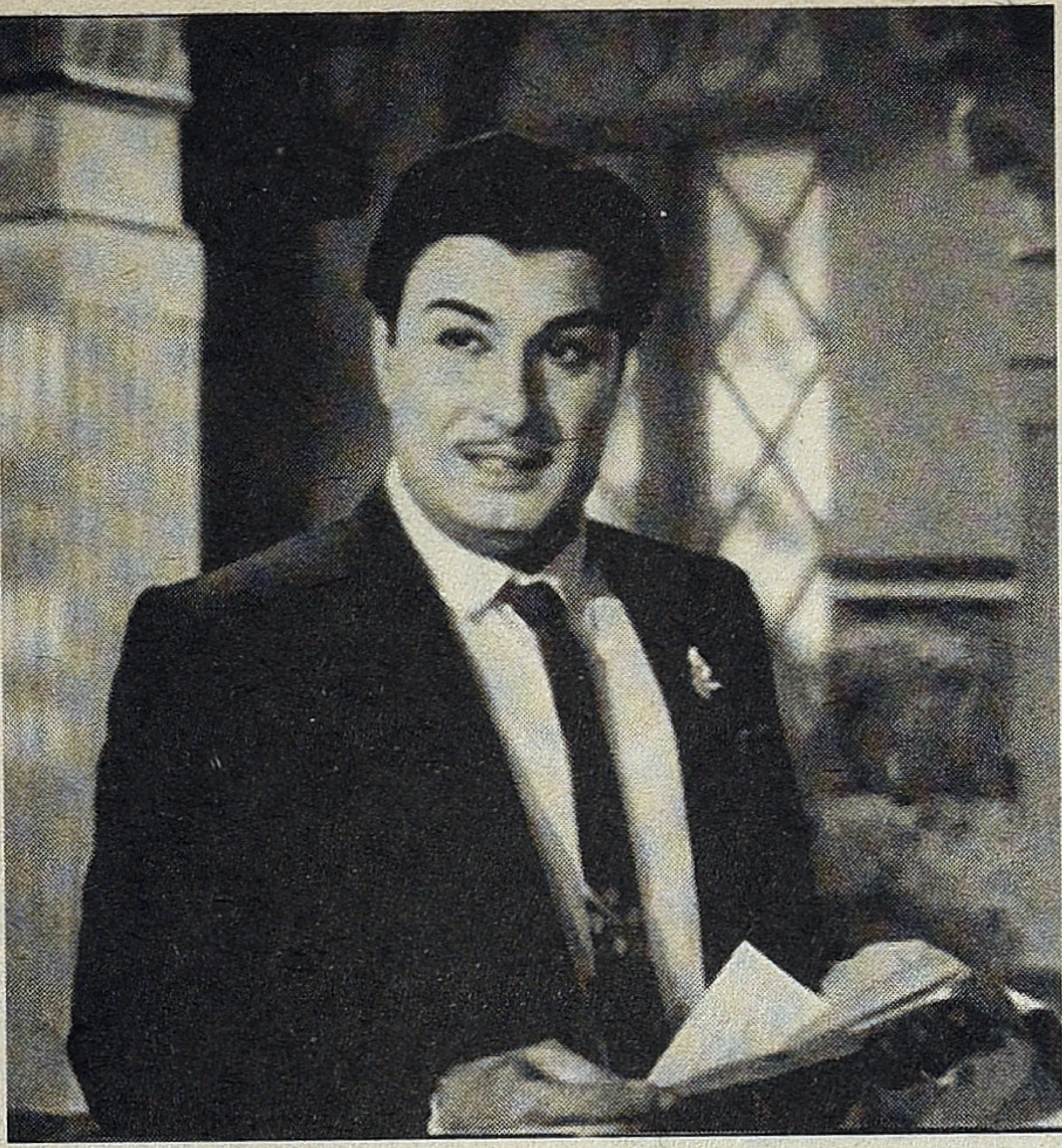
அப்பா போனதும் கோமண்ணன் சினிமா கதை சொல்ல ஆரம்பிப்பான். சரியாக இடைவேளை விடவும், ஆச்சி, 'ஏல விளக்கு வச்சாச்சுலெ எல்லோரும் படிக்கப் போங்கன்னு', ஒரு விரட்டு விரட்டுவாள். ஓடி விடுவோம். மறுநாள் இடைவேளையிலிருந்து கதை தொடரும். அவன் வேறு கதைகளும் சொல்லுவான், மீனா ராணி கதை, தெனாலிராமன் கதை, என்று சொல்லுவான். ஆனால் அதெல்லாம் சினிமாக் கதை போல இருக்காது. கட்டம் கட்டமாக விவரிப்பான். காதல் காட்சிகளையெல்லாம் இந்தக் கட்டத்துல ஒரு பாட்டு, 'ஜீவகனுக்கும், அரண்மனை வைத்தியர் மகளுக்கும்.. அப்படியே நிலா மேல...'என்று சொல்லும் போது ஆச்சி, ''ம்ம் ஏல கோமு...'' என்று சத்தமிடுவாள், 'புதுமைப்பித்தன்' படக் கதையைச் சொல்லும்போது, அண்ணன் அடுத்தக் கட்டத்துக்குப் போய் விடுவான். அதே கதையை என்னுடைய அண்ணன் சொன்னால், 'அதாம்ல எம்.ஜி.யாரோட சித்தப்பா டி.எஸ். பாலையா, அண்ணன் ராஜாவை ஜெயில்ல போட்டுட்டு எம்.ஜி.ஆருக்கு விஷம் குடுப்பான், எம்.ஜி.ஆர் குடிக்க மாட்டான். கோட்டி புடிச்சவன் மாதிரி நடிப்பான்.. கடைசில பாலையாவைக் கொன்னுட்டு அப்பாவைக் காப்பாத்திருவான். கருணாநிதி வசனம் நல்லாருக்குலே,'

என்று நாலே வரியில் சொல்லுவான். கோமு அண்ணன் சொல்வதில் திருப்பங்களும், சண்டைக் காட்சிகளும், நகைச்சுவைக் காட்சிகளும் அவை எப்படி கதாநாயகனுக்கு உதவுகின்றன என்றெல்லாம் விவரிப்பான்.

அந்தக் கால 'விகடன்' போன்ற பத்திரிகை விமர்சனங்களில் ஐந்து, ஆறு வரியில், எனது அண்ணன் சொல்வது போல் கதைச் சுருக்கமும் போடுவார்கள். முதன் முறையாக விகடனில் 'பார்த்தால் பசி தீரும்' பட விமர்சனத்திற்குக் கால் பக்கத்துக்குப் படம் போட்டு கீழே "ஸீனோரியோ: ஏ.சி. திருலோக் சந்தர்' என்று போட்டிருந்தார்கள். 'அது என்னல நோரியோ?' என்று கேலி செய்து கொண்டிருந்தோம். இந்த விளக்கமெல்லாம் என் அண்ணன் மிகச் சரியாகச் சொல்லுவார். ''ஏல கதைங்கிறது வேற, திரைக்கதைங்கிறது வேறல..." அது எப்படி என்பது அப்போது எங்களுக்குப் புரியவில்லை. 'பாவ மன்னிப்பு' படம் பார்க்கையில்,கதை புத்தா பிக்சர்ஸ் குழு, திரைக்கதை, டைரக்ஷன்: ஏ.பீம்சிங் என்று போடுவார்கள். அப்போதும் அது எங்களுக்குப் புரியவில்லை. அண்ணாச்சி சொன்னார்: 'ஏல கெட்டவன் கெட்டுப் போவாங்கிறது தாம்ல கதை. அதுக்கு சிவாஜியை முஸ்லிமா காமிச்சு, மூன்று மதத்துக்கு ஒருத்தரா காமிச்சு.. அங்க சுத்தி இங்க சுத்திக் கடைசீல பாவத்துக்கு மன்னிப்பு கேக்கறதுல முடிக்காங்கள்லா...அதுதான் திரைக்கதை. சிவாஜி இது வரைக்கும் முஸ்லிமா நடிச்சதில்லையா.. அது மாதிரி புதுசா யோசிக்கணும்' என்பார். உண்மையில் இந்தக் கதையே சந்திரபாபுவின் கதை. அப்துல்லா என்று அவரை வைத்துக் கொஞ்சம் எடுத்ததாகக் கூடச் சொல்வார்கள். சிவாஜியோ மெய்யப்பச் செட்டியாரோ, கதையின் வலுவைக் கேள்விப்பட்டு தாங்கள் நடிப்பதாக, எடுப்பதாகச் சொல்லி சந்திரபாபுவைக் கழற்றி விட்டு விட்டார்கள் என்பதாக ஒரு பேச்சு. இப்படிக் கிளம்பும் பேச்சுகள் சினிமாக் கதையை விட மிகவும் சுவாரஸ்யமானவை. இதையே ரசிகர்கள் அவர்கள் சார்ந்துள்ள ரசனைக்கேற்ப கூடக் குறையப் பேசுவது சூப்பரான திரைக்கதை. கதை வசனம் சினாரியோ A.S.A .சாமி என்று 'ராஜ குமாரி' படத்தில் போடுவதைப் பிற்பாடு புத்தம் புதிய காப்பியாக மறு ரிலீஸில் பார்த்தபோது தெரிந்து கொண்டோம். சாமி ஆங்கிலத்திலிருந்து தமிழில் நிறையப் புது விஷயங்களை எழுதியவர், கொண்டு வந்தவர். 'ராஜ குமாரி' யில் உதவி ஆசிரியர் மு.கருணாநிதி என்று போடுவார்கள்.

உண்மையில் 'பதி பக்தி' க்கும், 'பார்த்தால் பசி தீரும்' படத்திற்கும் பெரிய வித்தியாசமில்லை. போர் முடிந்து திரும்பி வந்த இரண்டு வீரர்களின் வாழ்வில் நடக்கும் சிக்கல்கள்தான் மையம். ஆனால் இரண்டின் கதைப் போக்கையும் தீர்மானிக்கும் சம்பவங்களும் பாத்திரங்களும், காலத்திற்கேற்ற நடிக நடிகைகளும் பெரிய மாறுபாட்டைச் செய்து விடுகின்றன. தேவரின் பதினைந்து படங்களிலும் எம்.ஜி.ஆரும் அம்மாவும் இருப்பார்கள். அப்பா ஒரு சட்டத்தில் படமாகத்தான் தொங்குவார். நாயகிக்கு அப்பா அல்லது அண்ணன் இருப்பார் அம்மா கிடையவே கிடையாது. ஆனால்

பதினைந்தில் பத்துப் படங்களாவது 100 நாட்களுக்கு மேல் ஓடியிருக்கும். காரணம் திரைக்கதையின் அமைப்பு. பெரும்பாலும் ஆரூர் தாஸே கதை திரைக்கதை இரண்டையும் செய்து விடுவார். சரியாகவும் செய்வார். அப்புறமாக தேவரே 'கதை' எழுதி விடுவார். வசனம் ஆரூர் தாஸ். ஆனால் 'தனிப்பிறவி' யில் கதை மதுரை திருமாறன். மதுரை திருமாறன் கதை, திரைக்கதை, வசனம், டைரக்ஷன் வரையிலும் போனார். கொஞ்சம் நல்ல சஸ்பென்ஸ் த்ரில்லர்கள், கே.ஆர். விஜயாவுக்குப் பொருத்தமான ரோல்கள் 'சூதாட்டம்', 'வாயாடி', 'திருடி', 'மேயர் மீனாட்சி' என்று நிறையப் படங்கள் பண்ணினார். 'தாய் வீட்டு சீதனம்' என்று ஒரு படம் எடுத்துத் தன் சீதனத்தைத் தொலைத்து விட்டதாக நினைவு. 'முகராசி' க்கு கதை ஜி. பாலசுப்பிரமனியம் பி.ஏ.. இவர் நிறையப் படங்களுக்குத் திரைக்கதை எழுதியிருப்பார். 'முகராசி', 'தாழம்பூ', 'ரகசியப் போலீஸ் 115' என்று நிறைய எம்.ஜி.ஆர் படங்கள். எம்.எஸ்.சோலைமலை, வலம்புரி சோமநாதன் போன்றோர் வசனம் எழுதும் சிவாஜி பீம்சிங் படங்களில் பெரும்பாலும் பீம்சிங்தான் திரைக்கதை. 'பார் மகளே பார்' படத்தின் மூலக்கதை 'பட்டு' என்பவர் எழுதிய 'பெற்றால்தான் பிள்ளையா?'. இது நாடகமாக நடத்தப்பட்டு சக்கைப்போடு போட்டது. ஆனால் அந்தப் பெயரில் எம்.ஜி.ஆர் படம் ஒன்று வெளிவந்தது. அது ஒரு ஆங்கிலப் படத்தின் சார்லி சாப்ளினின் The Kid தழுவல். எம்.ஜி.ஆர் கூட சாப்ளின் போலவே நடிப்பார், நடப்பார். திரைக்கதை வசனம் ஆரூர்தாஸ். தமிழில் இவர் நிறையப் படங்களுக்குப் பணி புரிந்திருக்கிறார், தமிழ் சினிமா பற்றிய இவரது தொடர் சுவாரஸ்யமானது. பெரிய நிறுவனங்களில் தனியே கதை இலாகா என்று இருக்கும். அவர்கள் பேசி முடிவு செய்வதே திரைக்கதை. எம்.ஜி.ஆர். பிக்சர்ஸ் கதை இலாகாவில் ஆர்.எம். வீரப்பன், நா.பாண்டுரங்கன், வித்வான் வே. லட்சுமணன்,

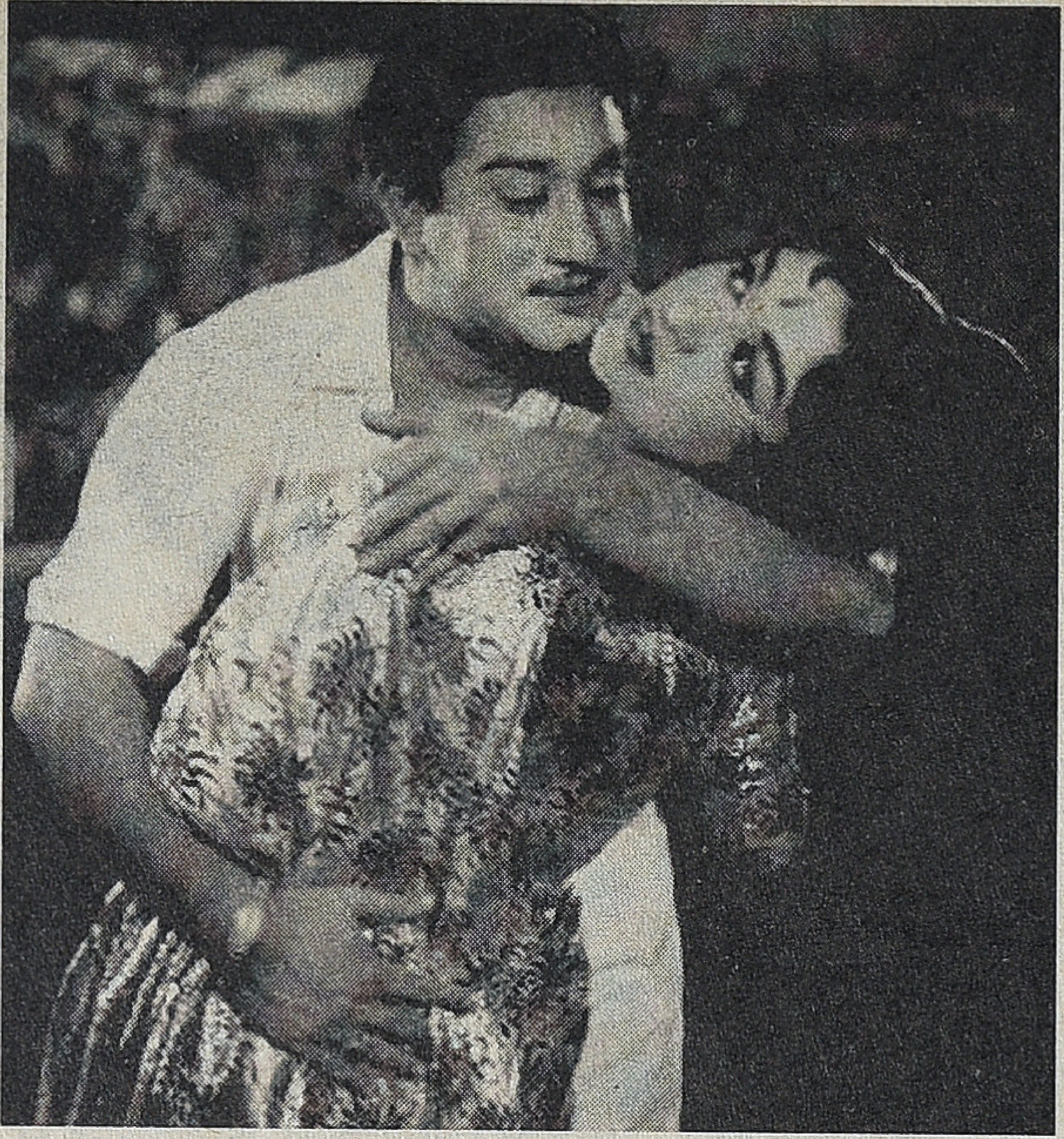


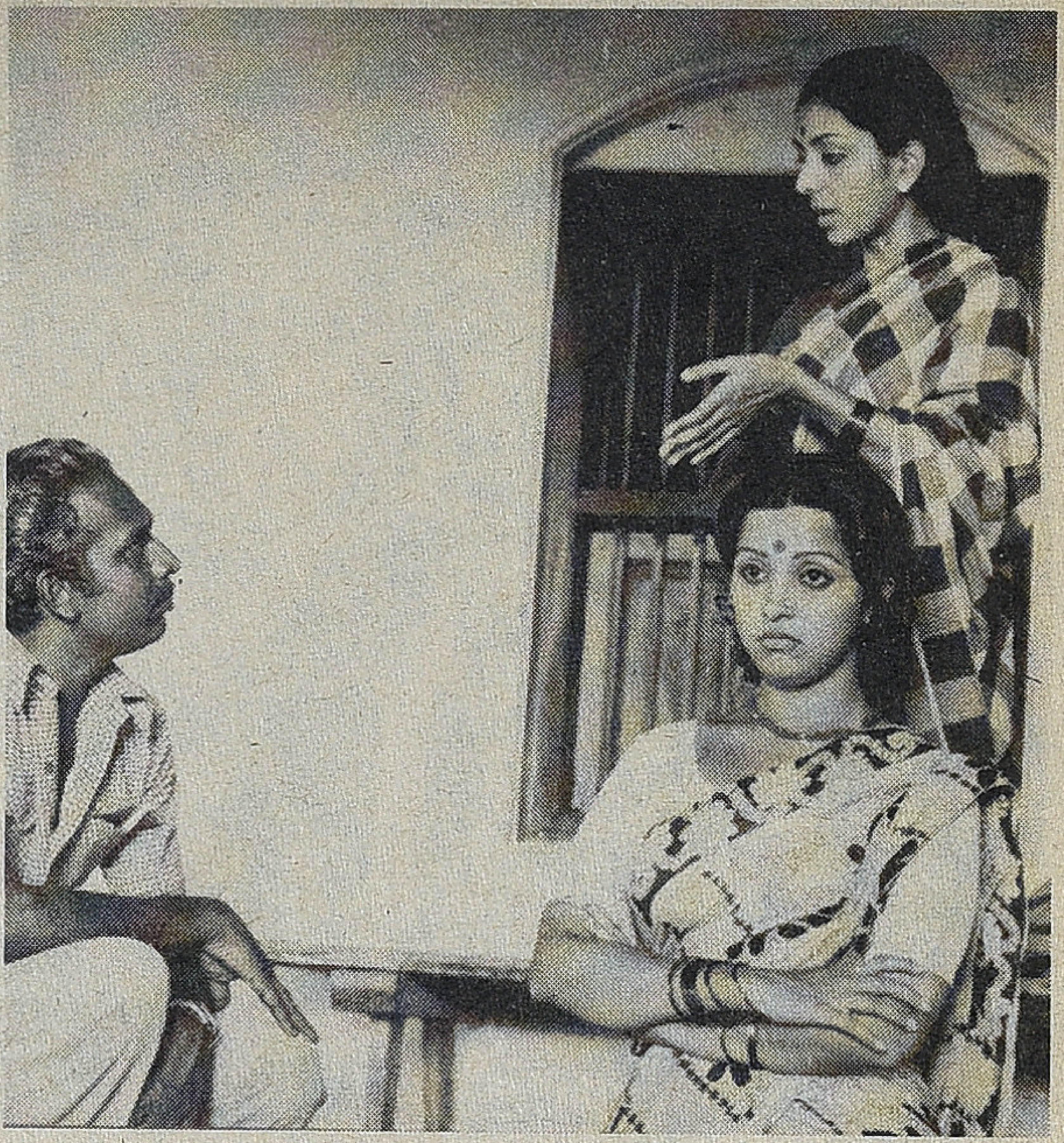
எஸ்.கே.டி.சாமி ஆகியோர் உண்டு. சத்யா மூவிஸ் படங்களில், பெரும்பாலும் திரைக்கதை ஆர்.எம்.வீரப்பன் என்று போடுவார்கள்.

'நான் ஆணையிட்டால்...' படம் வெளி வருவதற்குச் சில நாட்களுக்கு முன்னால் தினமணி 'சுடர்' சினிமா பகுதியில் அப்போது ஞாயிறு தோறும் வரும் 'சுடர்' மிகப் பிரபலமானது. நம்பகமான சினிமாச் செய்திகளும் படங்களும் நன்றாக இருக்கும் ஒரு செய்தி வந்தது. ஒவ்வொரு 3000 அடிக்கும் எம்.ஜி.ஆரின் நடை உடை மேக்அப்புகளில் மாற்றம் வரும். ஒவ்வொரு 5000 அடிகளுக்கும் இடையே நீங்கள் ஊகிக்க முடியாத திருப்பங்கள் வரும். அப்படி இப்படி என்று ஆர்.எம். வீரப்பன் ஒரு பேட்டி கொடுத்திருந்தார். சத்யா மூவீஸின் முதல் படமான 'தெய்வத்தாய்' ஒரு கூட்டுத் தயாரிப்பு. இது, 'நான் ஆணையிட்டால்...' ஆர்.எம் வீரப்பனின் தனித் தயாரிப்பு, அதனால் வேறு பயங்கர எதிர்பார்ப்பு. முன் பதிவிற்கே அப்படியொரு கூட்டம். வழக்கமாக ரிசர்வேஷன் டிக்கெட்டுகளை தியேட்டரின் அலுவலக அறையில்தான் கொடுப்பார்கள். ஒவ்வொருவராக அவ்வப்போது சென்று வாங்கிக் கொள்ளலாம். இதற்கு வழக்கமான டிக்கெட் போல, கவுண்டரில் வைத்துக் கொடுக்கும் அளவுக்குக் கூட்டம். முதல் நாள் முதல் காட்சிக்கு டிக்கெட் விலை பத்து மடங்கு அதிகம் போயிற்று. 1 ரூ. 66 பைசா டிக்கெட் 20 ரூபாய்க்குப் போயிற்று. மாட்னி முடிந்ததும் ரிசல்ட் கூவி விட்டது. 'இது என்னலெ கதை...சுத்திச் சுத்தி வருது,' என்று எல்லோரும் புலம்பினார்கள். 20 ரூபாய்க்கு விற்ற டிக்கெட் 1.66 பைசாவுக்கும் குறைத்து விற்கப்பட்டது. இதனால் ரசிகர்களுக்கும் பிளாக்கில் டிக்கெட் விற்பவர்களுக்கும் இடையே பெரிய சண்டையே நடந்தது. முதலில் இந்தப் படத்துக்குப் 'புது மனிதன்' என்றே பெயர் வைக்கப்பட்டது. பின்னர் 'நான் ஆணையிட்டால்...' என்று பெயர் மாற்றப்பட்டது. நல்ல கதை, அழகான படமாகவே எடுத்திருக்கலாம். சொதப்பியது என்னவோ திரைக்கதைதான்.

இந்த அடியை நினைவு வைத்துக் கொண்டோ என்னவோ, அடுத்து எடுத்த 'காவல்காரன்' அமுக்கமாக வந்து ஆர்ப்பாட்டமாக ஓடியது. சிம்பிளான, குழப்பமில்லாத திரைக்கதை. நேரடியான காட்சிகள். 'நாம்' படத்திற்குப் பிறகு எம்.ஜி.ஆர் போடும் பாக்ஸிங் எல்லாம் இருக்கு என்று போனோமா, பார்த்தோமா, ரசிச்சோமா, வந்தோமா என்ற ரீதியிலான கதை.. இதுவும் ஆர். .எம். வீரப்பன் திரைக்கதைதான். 'தெய்வத்தாய்' படம் ஒரு இந்திப் படத்தின் தழுவல். மூலக்கதை நானாபாய் பட். திரைக்கதை டி.என்.பாலு, வசனம் கே.பாலச்சந்தர், (பின்னால்அவர் கே. பாலசந்தர் என்று போடுவார்) டி.என். பாலு நல்ல திரைக் கதையாசிரியர். எஸ்.எஸ்.ஆரிடமிருந்து எம்.ஜி.ஆரிடம் வந்து சேர்ந்தார். அப்புறமாகப் பிடிக்காமல் போய் விட்டது. டி.ஆர். ராமண்ணாவுக்கு 'குமரி பெண்' படத்துக்கு எழுதினார். படம் பயங்கர ஹிட். அப்புறம் 'நான்'. அது வெள்ளி விழாப்படம். அதே ட்ராக்கில் 'மூன்றெழுத்து' பண்ணினார். ஃப்ளாப் ஆனது. அதன் பிறகு தனியாகவே நிறையப் படங்கள் பண்ணினார். 'நான்' கதையையே திரும்பவும் 'மதன மாளிகை' யாகக் கொடுத்தார். படம் ஓடவில்லை. 'சட்டம் என் கையில்' படம் அவரின் இறப்பால் பாதியில் நின்றது, கமல் தலையிட்டு படத்தை முடித்தார் என்பார்கள்.

பாலசந்தர் திரைக்கதை எழுதுவதில் மிக முக்கியமான ஆள். ஆனால் ஃபிலிம் தின்பதில் அகோரப்பசி உடையவர் என்பார்கள். அவரது திரைக்கதைத் திறமைக்குச் சரியான உதாரணம், 'சொல்லத்தான் நினைக்கிறேன்'. ஆனந்த விகடனில் மணியன் எழுதிய குறுநாவல் 'இலவு காத்த கிளியோ' சித்திரை மலர் தோறும் அவர் ஒரு குறுநாவல்



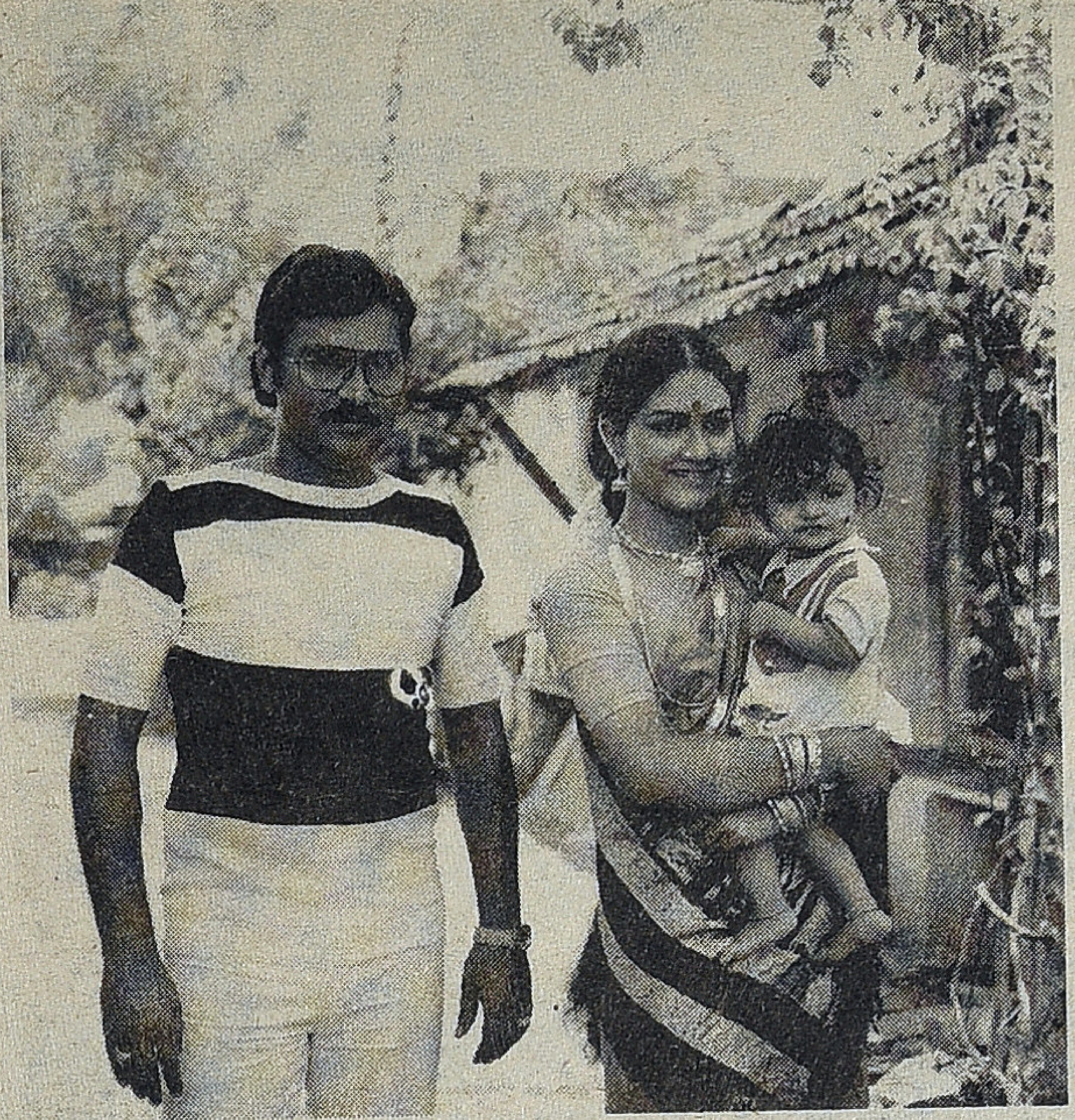


எழுதுவார். அதை சந்திரகாந்தா நாடகக் குழுவினர் 'சொல்லத்தான் நினைக்கிறேன்' என்ற பெயரில் நாடகமாக நடித்தார்கள். காமெடி நடிகர் ஏ.வீரப்பன் அதை நாடகமாக்கியிருந்தார். ஏ.வீரப்பன் சிறந்த கதையாசிரியர் மற்றும் காமெடி ட்ராக் நிபுணர். கவுண்ட மணியின் பல ட்ராக்குகள் இவர் எழுதியதுதான். இதை முற்றிலும் புதிய திரைக்கதையாக்கி மாபெரும் வெற்றி அடைய வைத்தவர் பாலசந்தர். கமல் பாத்திரப் படைப்பு முழுதாக இவர் உண்டாக்கியது. ஒரு பத்திரிகைக் கதையை, நாவலைச் சரியான சினிமாவாக ஆக்குவது நல்ல திரைக்கதை. அதை இப்படத்தில் காணலாம். மோசமான படமாக்குவதற்கு உதாரணம் இதே மணியனின் 'இதய வீணை'. நாவலை வெற்றிகரமான திரைக்கதை ஆக்கியதில் பிரபலமானவர் கலைஞர். 'மலைக்கள்ளன்', 'இருவர் உள்ளம்' போன்ற படங்கள் மிகச் சிறந்த உதாரணங்கள். 'மனோகரா', 'பூம்புகார்' ஆகிய படங்களும் நல்ல திரைக்கதைக்குச் சிறந்த உதாரணங்கள்.

ஸ்ரீதரைப் பற்றிச் சொல்லவே வேண்டாம். தமிழின் சிறந்த திரைக்கதையாசிரியர் 'உரிமைக் குரல்', 'வைர நெஞ்சம்' வரை அவர்தான். 'உரிமைக் குரல்' படத்தில் கூட எம்.ஜி.ஆருக்காகப் பல சறுக்கல்களைச் செய்திருந்தாலும் எம்.ஜி.ஆர் லதா உறவு மிகச் செல்லமாகச் சொல்லப் பட்டிருக்கும். 'மீண்ட சொர்க்கம்' போல ஒரு கதையும், திரைக்கதையும் வரவே வராது. 'உத்தம புத்திரன்' படம் பழைய படத்தின் ரீமேக் என்று தெரியாதபடி எழுதியிருப்பார். இரட்டை வேடப் படங்களில் இரண்டு கதாநாயகர்களும் இடம் மாறுவதுதான் படத்தின் மையப் புள்ளி. அதை 'நாடோடி மன்னன்' படத்தில் வித்தியாசமாகச் செய்தவர்கள்,கண்ணதாசனும் ரவீந்தரும்.

ஸ்ரீதர் காலத்திய இன்னொரு திரைக்கதை, வசனகர்த்தா, கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன். 'படிக்காத மேதை' படத்தின் திரைக்கதையில் மூன்று பேருக்குப் பங்கு உண்டு. பீம்சிங், நானு என்கிற பி.பி.சந்திரா, கேஎஸ்ஜி. நானு 'புதிய பறவை' யிலும் தாதா மிராஸியுடன் இணைந்து தன் கை வண்ணத்தைக் காண்பித்திருப்பார். தாதா மிராஸி ஒரு வங்காளி, அவர் வங்காளக் கதையைத் தமிழில் மாற்றியிருப்பார். அது ஏற்கெனவே ஆங்கிலக் கதையான chase a crooked shadow ன் தழுவல். கே.எஸ்.கோபாலகிருஷ்ணன் எம்.ஜி.ஆரை வைத்து 'தங்கத்திலே வைரம்' என்று ஒரு படம் எடுப்பதாக விளம்பரம் செய்து பேட்டியும் கொடுத்திருந்தார். அந்தக் கதையின் நாயகன் ஒரு மகத்தான மனிதன், சிறந்த வீரன் (பாகு பலி!?). அப்படியானால் அவன் படத்தில் முதலில் பேசும் வசனம் எப்படியாக, என்னவாக இருக்க வேணும்? மொத்தக் காரெக்டரையும் பிரதிபலிப்பதாக இருக்க வேண்டுமல்லவா...!? அப்படி எழுதி உருவாக்கப் போகிறேன் என்று சொல்லியிருந்தார். இங்கே ரசிகர்கள், 'ஆஹா! பிரமாதமான படம் வரப் போகிறது' என்று காத்திருந்தார்கள். ஆனால் அப்படி ஒரு படம் வரவே இல்லை. 'சங்கே முழங்கு' என்ற எம்.ஜி.ஆர் படத்திற்குக் கதை வசனம் எழுதியிருந்தார். அது சுமாரிலும் சுமாரான படம். அநேகமாக அவர் முதலில் சொன்ன படமும் இதுவாகத்தான் இருக்க வேண்டும். இதுக்கா இவ்வளவு பில்டப்பு என்று பேசிக் கொண்டார்கள்.

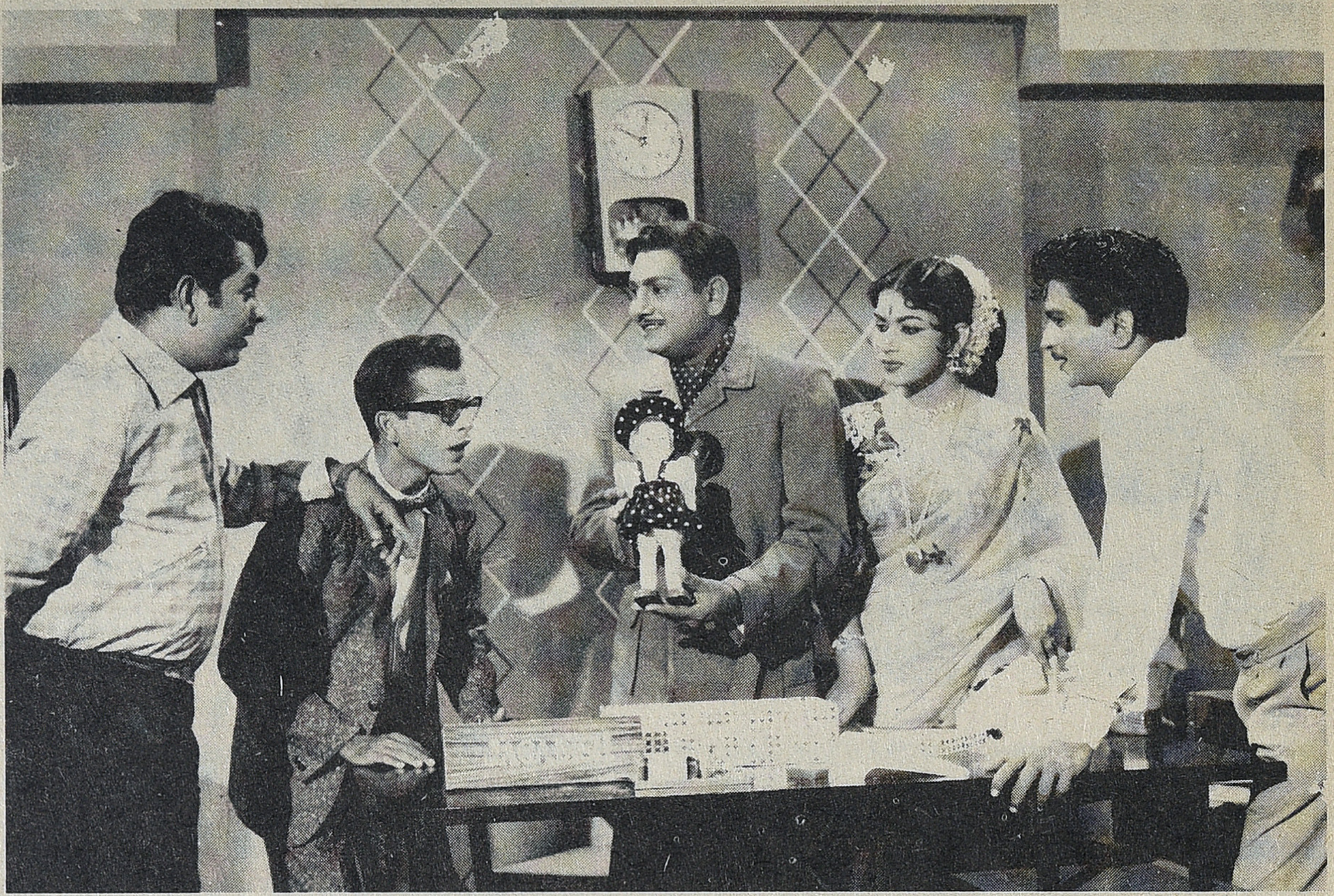
திரைக்கதையில் சிறப்பாகச் செய்தவர்களில் முதன்மையானவர் மகேந்திரன் அவர்கள்தான். 'முள்ளும் மலரும்' படமும் சரி, 'உதிரிப்பூக்கள்' படமும் சரி, பிரமாதமான படங்கள். 'நெஞ்சத்தைக் கிள்ளாதே' முழுக்க முழுக்க அவருடைய படம். அவரின் நாடகமான 'தங்கப் பதக்கம்' வெற்றிகரமான திரைக்கதையானது. 'நாம் மூவர்' என்று ஒரு படத்திற்கும் அவர் திரைக்கதை எழுதியிருந்தார். அதெல்லாம் அவர் தன்



சர்வைவலுக்காக எழுதியவை. நாடகத்தை வெற்றிகரமான சினிமா ஆக்கியதில் எஸ்.வி. சஹஸ்ரநாமம் போல அல்லாமல்,அந்தக் காலத்திய ஏ.எஸ்.ஏ சாமி, டி.கே.எஸ் சகோதரர்கள் வரிசையில், கே.பாலசந்தர் முக்கியமானவர். 'நீர்க்குமிழி' யில் ஆரம்பித்து 'நாணல்', 'எதிர் நீச்சல்', 'நவக்கிரகம்' என்று நிறைய சாதித்தார். 'நவக்கிரகம்' நன்றாகப் போகவில்லை. சினிமாவும் நாடகம் போலவே இருந்தது. இந்த நீட்சியில் 'வியட்நாம் வீடு' சுந்தரம் ஒருவர். 'ஞான ஒளி', 'வியட்நாம் வீடு', 'கௌரவம்' போன்ற படங்களெல்லாம் இவர் பெயர் சொல்லும்.

திரைக்கதைக்கு என்றே சிலரைக் கடைசி நேரத்தில் அணுகுவதுண்டு. கே.ஜே.மகாதேவன் அதில் ஒருவர். 'வஞ்சிக்கோட்டை வாலிபன்', 'ஆயிரத்தில் ஒருவன்' படங்களெல்லாம் அவரது கை வண்ணம். ஜெமினியின் அங்கமான அவர் எடுத்த இரண்டு படங்களும், 'அவள் யார்?', 'ஹலோ மிஸ்டர் ஜமீன்தார்' போன்றவையும் சுத்தமாக ஓடவில்லை. நாவலைப் படமாக்குவதில் வெற்றி பெற்ற இன்னொருவர், ஏ.பி.நாகராஜன். 'தில்லானா மோகனாம்பாள்' அருமையான திரைக்கதைக்கு எடுத்துக்காட்டு. புராணக் கதைகள் என்னும் கடலிலிருந்து முத்தெடுத்துத் திரை மாலையாகத் தொடுப்பது அவருக்குக் கை வந்த கலை. ஆனால் யாராலும் தொடர்ந்து வெற்றியை அளிக்க முடியாது. 'விளையாட்டுப் பிள்ளை'யில் சறுக்கி விழுந்து விட்டார். வெள்ளி விழாப் படங்களின் திரைக்கதை வசன கர்த்தாக்களின் வரிசையில் சக்தி டி.கே.கிருஷ்ணசாமி முக்கியமானவர். பாரதிதாசனின் சீடர், அவரைப் போலவே மீசை வைத்திருப்பார். அவர் எழுதிய 'வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன்', 'பெரிய இடத்துப் பெண்', 'கர்ணன்', 'எங்க வீட்டுப் பிள்ளை' போன்ற படங்களில் கதை தெளிவாகச் சொல்லப்பட்டிருக்கும். 'எங்க வீட்டுப் பிள்ளை' ஒரு சூப்பர் உதாரணம். இதற்கு முன்னோடியாக 'மிஸ்ஸியம்மா' படத்தையும் சொல்ல வேண்டும். இன்றைக்கும் எந்தத் திரைக்கதை ஆசிரியரும் பொறாமைப்படக்கூடிய ட்ரீட்மெண்ட் 'மிஸ்ஸியம்மா'. ஆனால் அதே தொனியில் எடுக்கப்பட்ட 'கடன் வாங்கிக் கல்யாணம்', 'மனிதன் மாறவில்லை' என எந்தப் படங்களும் ஓடவில்லை. தஞ்சை ராமையா தாஸ் வெற்றிப் படங்கள் பல தந்தவர். 'தேவதாஸ்' தொடங்கி, 'குலேபகாவலி', 'அடுத்த வீட்டுப் பெண்', 'மாயா பஜார்', 'மிஸ்ஸியம்மா' எல்லாவற்றுக்கும் கதை வசனம் பாடல்கள் அவர்தான். பாரதி ராஜா, பாக்கியராஜ் இருவருமே புதிய திரைக்கதைகளைத் தந்தவர்கள். திரைக்கதையில் பாக்கியராஜ் ஒரு படி மேல் என்று சொல்லலாம். 'கற்பகம்' கதையை வித்தியாசமாக 'முந்தானை முடிச்சு' எனத் தந்தவர், என்றும் கூட ஒரு வழக்கு வந்தது.

சுஜாதா தன் கதைகள் சிதைக்கப்படுவதைப் பொறுக்காமல் தானே திரைக்கதையும் வசனமும் எழுத ஆரம்பித்தார். ஆரம்பத்தில் 'விக்ரம்', 'உதயா' போன்ற படங்கள் ஊற்றிக் கொண்டாலும், 'இந்தியன்', 'முதல்வன்' என்று அவருடன் கை கோர்த்துக் கொண்டே ஷங்கர் இயங்க முடிந்தது. சிறந்த திரைக்கதையால் சாதாரணக் கதையைக் கூட சிறப்பாக ஆக்க முடியும் என்பதற்கு உதாரணம் 'திக்கற்ற பார்வதி'. ராஜாஜியின் கதையை சிங்கீதம் சீனிவாசராவ் பிரமாதப்படுத்தியிருப்பார். 'திருடாதே' படத்தில் நகைச்சுவைப் பகுதி எழுதிய மா.லெட்சுமணன் ஒரு நல்ல திரைக்கதையாளர். 'கலங்கரை விளக்கம்' அதற்கு சிறந்த உதாரணம். 'ராஜாத்தி', 'பெண்ணை வாழ விடுங்கள்', 'கண்ணம்மா' போன்ற படங்களை எழுதி, இயக்கவும் செய்தவர். சமீப காலத்திய கறுப்பு நகைச்சுவைப் படங்கள் திரைக்கதையாலேயே ஓடின என்றால் அது மிகையில்லை. நான் அவற்றைக்



கணக்கில் எடுக்கவில்லை. உலகில் மொத்தமே ஏழு திரைக்கதைகள்தான் உண்டு என்பார்கள். 'ரஷோமான்' அதில் ஒன்று. 'ரஷோமான்' பாதிப்பில் தமிழில் முதலில் வந்த படம் 'அந்த நாள்'. வீணை எஸ்.பாலச்சந்தரின் கதை இயக்கத்திற்கு ஜாவர் சீதாராமன் திரைக்கதை வசனம். இரண்டுபேருமே கில்லாடிகள்தான். பாலச்சந்தர் இயக்கிய 'டாக்டர் சாவித்திரி' யை 70 களின் மத்தியில் பார்க்கையில் 'என்னமாக இயக்கி இருக்கிறார்?!' என்று தோன்றியது. எஸ்.பாலச்சந்தரின் 'பொம்மை', 'நடு இரவில்' ஆகியவையும் நல்ல திரைக்கதைக்கான உதாரணங்கள். ஜாவரின் வெற்றிகளை 'குழந்தையும் தெய்வமும்', 'பட்டணத்தில் பூதம்' ஆகியவை சொல்லும். இரண்டுமே முறையே 'பேரண்ட் ட்ராப்', 'ப்ராஸ்பாட்டில்' ஆகிய படங்களின் தழுவல்கள்தான். ரீ மேக் படங்களுக்குச் சிறப்பாக எழுதுபவர் ஏ.எல். நாராயணன். எம்.ஜி.ஆரே, சொர்ணம் மாயையிலிருந்து விடுபட்டு 'மாட்டுக்காரவேலன்' படத்துக்கு ஏ.எல். நாராயணனை எழுத வைத்தார். அது 'ஜிக்ரி தோஸ்த்' இந்திப் படத்தின் ரீமேக்.

'வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன்' படத்தை அடுத்து 'மரகதம்' படம் வெளி வந்தது. 'மலைக்கள்ளன்' அளவுக்கு 'மரகதம்' எடுபடவில்லை. மாமா கருணாநிதி அளவுக்கு மருமகன் முரசொலி மாறன் எழுதவில்லை என்று மக்கள் சொன்னதாக நினைவு. 'மரகதம்' படத்தைப் பார்த்து விட்டு வந்து கோமு அண்ணன் கதை சொல்வதாகச் சொல்லி இருந்தான். அவன் அப்போதுதான் பேட்டை காலேஜில் பி.யு.சி சேர்ந்திருந்தான். காலேஜ் ஜங்ஷனிலிருந்து பேட்டைக்கு மாறிய புதிது. பிரம்மாண்டமான கிரவுண்டின் மத்தியில் சிறிய கட்டடங்கள் அப்போதுதான் எழும்பிக் கொண்டிருந்தன. ஆச்சிக்கு கோமு அண்ணனை அங்கே அனுப்பவே இஷ்டமில்லை. 'கிழக்க எங்கயோ வேதக்காரங்க காலேஜ் இருக்காம்லா அதுல சேத்தா என்ன?' என்று கதவுக்குப் பின்னால் நின்று மருமகனிடம் கேட்டுக் கொண்டிருந்தாள். 'அதுக்கு மார்க்கு காணாது அத்தையம்மா..' என்று சொல்லி விட்டுத் தன் கோட்டில் நகர்ந்தார். அன்று கதை கேட்க வாய்க்கவில்லை. மறுநாள் சாயந்தரம் பள்ளிக்கூடம் விட்டு வரும்போது தெருவில் சரியான கூட்டமாக இருந்தது. கோமு அண்ணன் செத்துப் போய் விட்டானாம். பைக்கட்டை வீட்டிலெறிந்து விட்டுக் கூட்டத்துக்கிடையே புகுந்து போனேன். ஆச்சி தாங்க மாட்டாமல் அழுது அரற்றிக் கொண்டிருந்தாள், 'மகளையும் குடுத்து புள்ளையையும் குடுத்துட்டு நிக்கனே, 'அறுதலி வளர்த்த கழுதைக் குட்டி'ன்னு ஊர் ஏசி விடக் கூடாதேன்னு பாத்துப் பாத்து வளத்தேனே..பேய் அடிச்சுதோ, பிசாசு அடிச்சுதோ ரத்த ரத்தமாக் கக்கிச் செத்துட்டானே... அங்க எல்லாம் கொண்டு போய்ச் சேர்க்க வேண்டாம்ன்னு அழுதனே' என்று இன்னும் அழுது மயங்கி விட்டாள். எனக்கு அழுகையும் பயமும் பிடித்துக் கொண்டது. நைசாக நழுவினேன். ஆனால் இப்போது தோன்றுகிறது, விதி எழுதும் எந்தக் கதை யிலிருந்து நாம் நழுவி விட முடியும்? ●

பா.இரேவதி

இலக்கியத்தின் மற்றொரு பரிணாமம்

திரைப்படங்கள் என்னுள் சில கேள்விகளைத் தொடர்ந்து எழுப்பிக் கொண்டே இருக்கின்றன.

* நம்முடைய தமிழ் சினிமா காதலை மட்டுமே கொண்டாடுகிறதே ஏன்?

* கதைக்கருவிற்கு வேறு கருத்துக்கள் எதுவும் இல்லையா? அல்லது கற்பனைத்திறன் காதலில் மட்டுமே உள்ளதா?

* தமிழ்க் கலாச்சாரம் என்றதும் தமிழ் சினிமாக்கள் நம் நினைவுக்குக் கொண்டு வருவது எதை?

* நினைவுக்குக் கொண்டு வருவதனால் தமிழ்க் கலாச்சாரத்தைத் தமிழ் சினிமா பாதுகாக்கின்றதா? அல்லது பாழ்படுத்துகின்றதா?

* திரையிசைப் பாடல்களில் கதாநாயகன் காதலியை வர்ணிக்கும்போது இயற்கையை முகமன் அல்லது இயற்கையோடு ஒப்பிட்டுக் கூறும் உத்தியைப் பாடலாசிரியர்கள் அதிக அளவில் கையாளுவதற்கான காரணம் என்ன?

இந்த வினாக்கள் எல்லாம் ஒரு பக்கம் இருக்க...

தற்சமயம் என் எண்ணம் வட்டமிடுவது தமிழ் சினிமா பாடல்களின் பின்னணிச் சூழல் எங்கிருந்து எவ்வாறு கொண்டு வரப்பட்டது என்பது தான். எல்லா வினாக்களையும் ஒரே நேரத்தில் பேச முடியாது என்பதால் இக்கட்டுரைக்குப் பின்னணிச் சூழலை மட்டுமே எடுத்துச் செல்கிறேன். நமது தமிழ்ச் சமூகம் 2000 ஆண்டு கால பராம்பரியம் உடையது. நாம் வழிவழியாகக் கதை சொல்லி, பாடல் பாடி, பாடல் கேட்டு வாழ்ந்து வளர்ந்து வந்த சமூகம் என்பதில் யாருக்கும் எந்த விதக் கருத்து மாறுபாடும் இருக்க வாய்ப்பில்லை. அதன் மறுவடிவம் தான் சினிமா என்ற திரையுலகம். தொழில் நுட்பங்களின் வளர்ச்சியினால் பல மடங்கு பரிணாமம் பெற்றுள்ளது இன்றுள்ள தமிழ் சினிமா. ஆனால் ஆரம்ப காலக்கட்டத் தமிழ் சினிமாக்களைச் சற்றுத் திரும்பிப் பார்த்தோமானால் அதில் 2000 ஆண்டுகால பழைமை புதைந்து கிடப்பதை உணரலாம்.

'சிவப்புக்கல் மூக்குத்தி', 'மிசா' என்ற இரு குறுநாவல்களும் எதிர் எதிர் நிலையில் உருவான ஒரே கதைக்கரு. ஆனால் அவற்றில் மீறாத மரபு ஒன்று இருந்தது. அந்த மரபு என்னைத் திரும்பத் திரும்ப அசை போட வைத்தது.

இந்த மரபின் வழியே தான் தமிழ் சினிமா என்ற உலகைக் கண்டேன். திரைப்படங்களில் கண்ட காட்சிகள் அதன் பின்னணிச் சூழல்கள் எல்லாம் 'என்னை ரசி' என்று போட்டி போட்டன. அப்படி ரசித்த முதல் பாடல் ''பாலும் பழமும்'' என்ற படத்தின் 'நான் பேச நினைப்பதெல்லாம் நீ பேச வேண்டும்ஞ்' பாடல் . இது முழுக்கக் காதல் பாடல் (கிட்டத்தட்ட காதல் என்பது நம் முன்னோர்கள் சொல்லி வைத்த புணர்ச்சியை ஒத்தது) இப்பாடல் படமாக்கப்பட்ட இடங்கள் என்று பார்த்தால் மலையும் மலை சார்ந்த பகுதியும். கருப்பு வெள்ளை படம் என்றாலும் பாடலின் பின்னணிச் சூழல் தெளிவானவை தான். ஒரு பாறையில் ஏறிக் கொண்டே படமாக்கப்பட்ட 4 நிமிடப்பாடல், அந்தப் பாறையில் இருவரும் அமர்வதில் முடிகிறது. இந்தப் பின்னணியை எங்கோ கேட்டு ரசித்திருக்கிறேன் என்றது என் மனது.

அடுத்ததாக ஒரு பாடல் ஒளிப்பரப்பானது. 'இதயக்கனி' படத்தில் இடம் பெற்ற ''இன்பமே.. உந்தன் பேர்

பெண்மையோ... என்ற பாடல். இப்பாடலும் காதல் பாடல் தான். படமாக்கப்பட்ட இடம் மலைப் பகுதிதான். சரி. காதல் என்றாலே மலைப்பகுதி தான் போல என்று எண்ணம் ஓடிய சமயம் 'பொன்னூஞ்சல்' என்ற படத்தின் "ஆகாயப் பந்தலிலே பொன்னூஞ்சல் ஆடுதம்மா..." என்ற பாடலில் தலைவனும் தலைவியும் தனக்குத் திருமணம் நடப்பதாகத் தங்களுக்குள் ஒத்திகைப் பார்த்துக் கொள்வார்கள். காதல் பாடல் என்பதால் அங்கு மலைப் பகுதியும் உண்டு. திருமணம் என்பதால் வயலும் வயல் சார்ந்த மருதக் கருப்பொருளான வாழையும் காட்டப்பட்டது. (அதே பாடல் அந்தப் படத்தில் சோகமான பிரிவு மனநிலையில் காட்டப்படும்போது அதில் தலைவியை நினைத்துத் தலைவன் விளையாத நிலத்தில் பட்டுப்போன மரத்தின் அடியில் நிற்பதாகவும் காட்டப் பட்டிருந்தது.)

அதேபோன்று 'ஆண்டவன் கட்டளை' என்ற படத்தில் இடம்பெற்ற "அமைதியான நதியினிலே ஓடம்..." என்ற காதல் பாட்டில் கூறப்பட்டுள்ள செய்தி நிலையாமைக் கருத்து. அது படமாக்கப்பட்டுள்ள இடம் நிலையில்லாமல் ஓடுகின்ற நதியில். 'குங்குமம்' படத்தில் வருகின்ற "பூந்தோட்டக் காவல்காரா..." என்ற பாடல் கிட்டத்தட்ட காட்டில் எடுக்கப்பட்டதைப் போல் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. அப்பாடல் காதல் பாடல் என்றாலும் கூட தலைவனுக்காகத் தலைவி காத்திருக்கும் பாடல். குழந்தையை வைத்து கணவன் மனைவி ஊடலைத் தீர்க்கும் பாடலும் உண்டு. 'காத்திருந்த கண்கள்' படத்தில் வருகின்ற "வளர்ந்த கலை மறத்துவிட்டாள் கேளடா கண்ணா...", 'குழந்தையும் தெய்வமும்' படத்தில் இடம்பெற்ற "கோழி ஒரு கூட்டிலே சேவல் ஒரு கூட்டிலே...", 'வேட்டைக்காரன்' படத்தின் "வெள்ளி நிலா முற்றத்திலே..." போன்ற பாடல்கள்.

"பார் மகளே பார்" என்ற படத்தில் வரும் "அவள் பறந்து போனாளே..." என்ற பாடல், தலைவியைப் பிரிந்த தலைவன் பாலைவனத்தில் உலாவுவதாகக் காட்டப்பட்டிருக்கும். 'படகோட்டி' படத்தில் "பாட்டுக்குப் பாட்டெடுத்தேன்..." பாடல், தலைவனுக்குத் தன் தவிப்பை எடுத்துரைக்கக் கடலலையைத் தூது போகச் சொல்வாள் தலைவி.

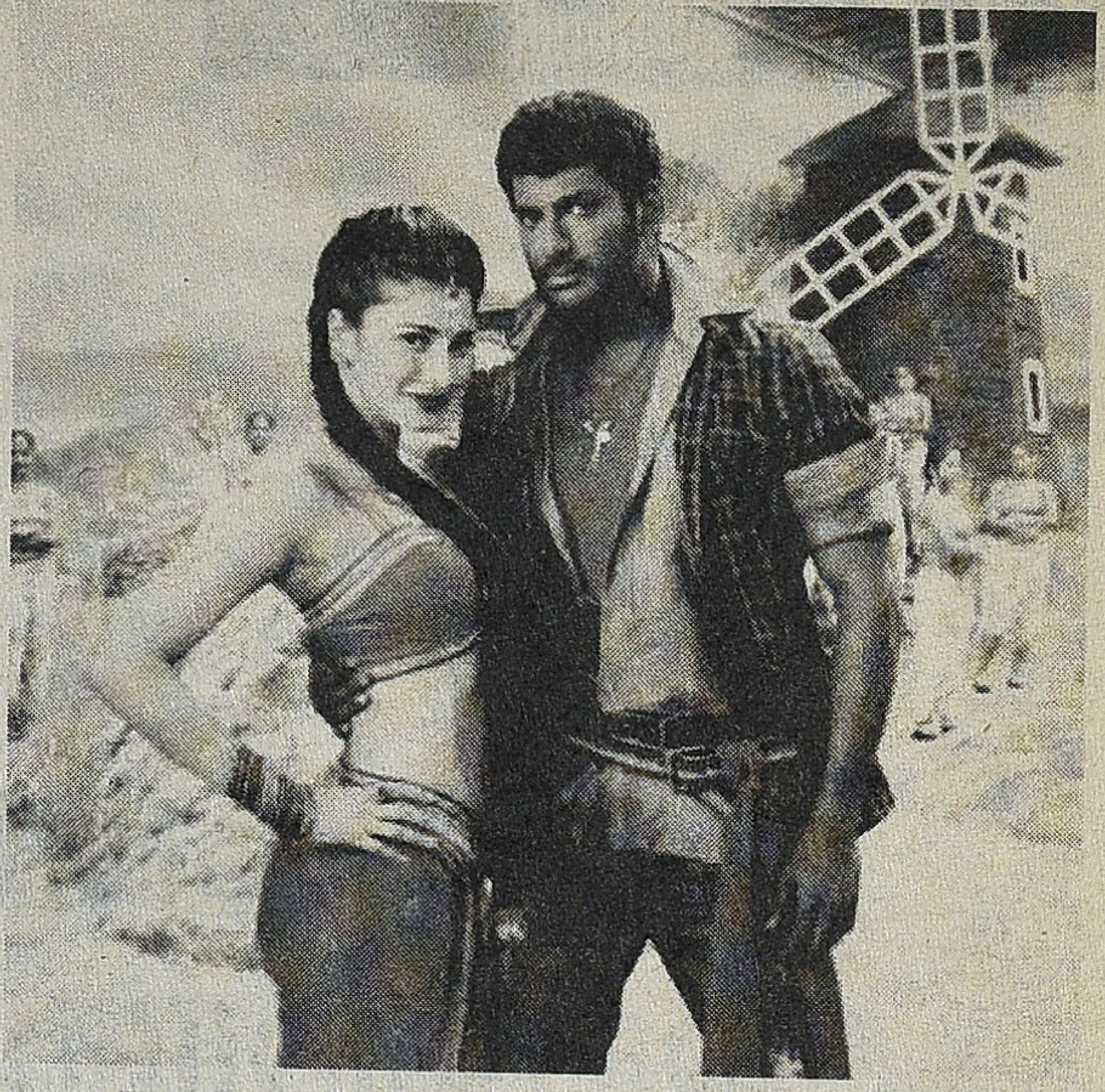
இந்த எண்ண ஓட்டத்திலேயே பாடல்களை, படங்களைத் தொடர்ந்து பார்த்து ரசிக்கையில் தான் அந்த மின்னல் பொறி வந்து போனது. ஆம்... இவை அனைத்தையும் எனக்குக் கற்றுக் கொடுத்திருந்தவை பழைய தமிழிலக்கியங்கள் அல்லவா?

குறிஞ்சி மலையும் மலை சார்ந்த பகுதி புணர்தல் (புணர்தல் என்பது காதலைக் குறிப்பது)

முல்லை காடும் காடு சார்ந்த பகுதி (காத்திருப்பு)

மருதம் வயலும் வயல் சார்ந்த பகுதி ஊடல் (காதல் ஊடல் திருமண ஊடல்)

நெய்தல் கடலும் கடல் சார்ந்த பகுதி (தவிப்பு)

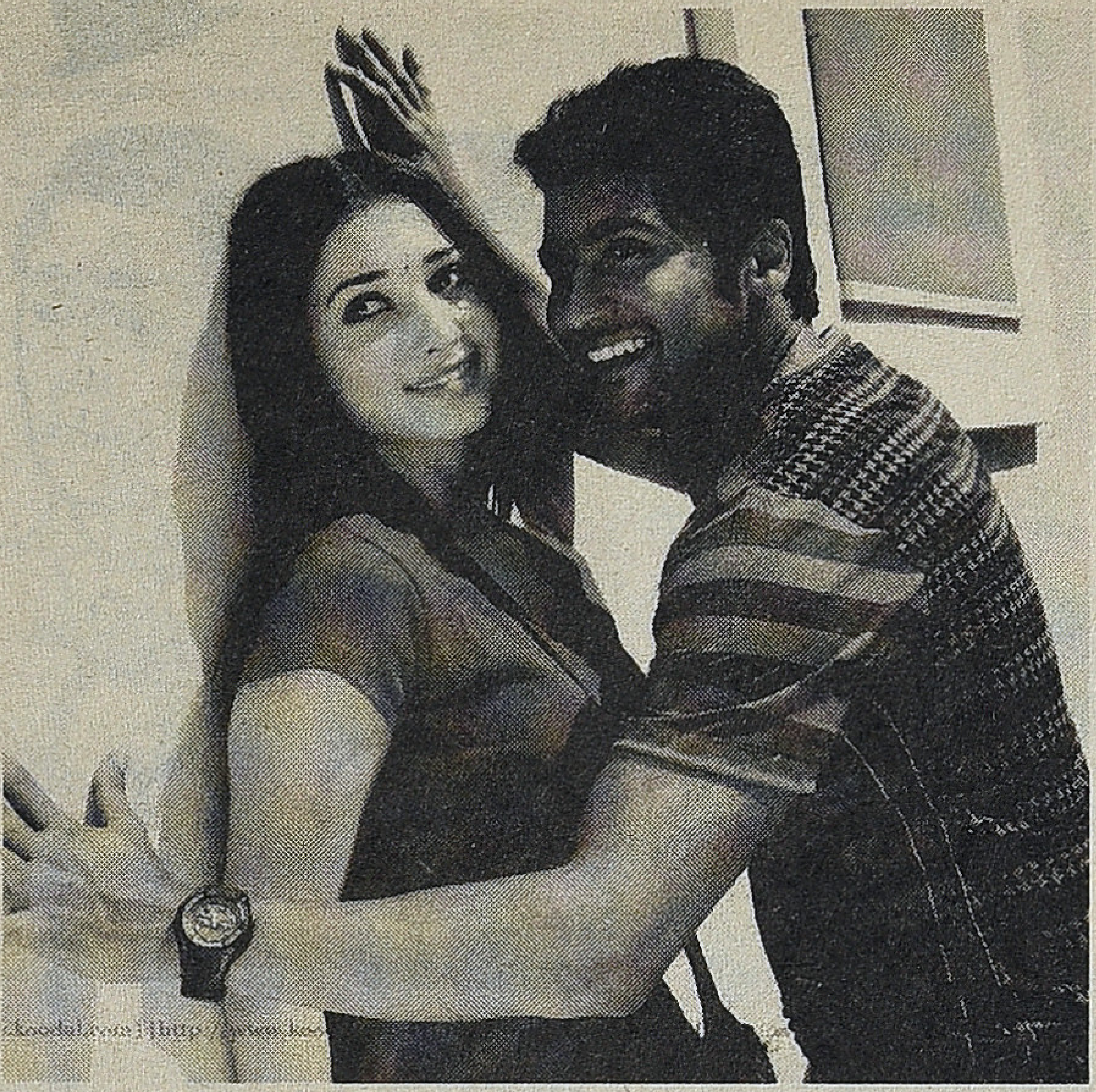


பாலை மணல் பகுதி (பிரிவு)

இதைத்தான் இன்றும் திரைப்படப் பாடல்களில் நாம் ரசித்துக் கொண்டிருக்கிறோமா? தொழில் நுட்பங்களில் வளர்ச்சி அடைந்த திரைப்படப் பாடல்களிலும் கூட மகிழ்ச்சியில் வயலுக்குச் செல்வதும் காதலில் மலைப் பகுதியைச் சுற்றுவதும் பிரிவில் பாலைவனத்து மணலில் தவழ்வதையும் காண்கிறோமே? என்ற கேள்வியில் வேகம் பிறந்தது.

மேலே கூறியது பழைய படங்களிலும் பாடல்களிலும் மட்டுமல்ல; ஞாபகத்தில் இருக்கின்ற வரை கூறுகிறேன். தற்பொழுது வெளிவந்த 'பூஜை' படத்தில் தன் காதலைக் கூறக் காதலியை ஊட்டி என்ற மலைப்பகுதிக்கு அழைத்துச் செல்வதும் 'அரண்மனை' என்ற படத்தில் காதல் கொண்ட மகிழ்ச்சியில் வயல் பகுதியைச் சுற்றி விளையாடுவதும் 'அயன்' படத்தில் தலைவன் தலைவி பிரிந்திருப்பதால் 'தலைவன் வரமாட்டான்' என்ற நிலையில் பாலையையும் தங்களது தவிப்பைக் கடலும் வெளிப்படுத்துவதாக 'நெஞ்சே நெஞ்சே..." என்ற பாடலும் படமாக்கப்பட்டுள்ளது.

'மரியான்' படத்திலும் கூட "எங்க போன ராசா..." பாடல் நெய்தல் நில இரங்கலுக்கு மிகச் சரியான பாடல். நெய்தல் நிலப் படப்பாடலான 'இன்னும் கொஞ்ச நேரம் இருந்தால் தான் என்ன...' என்ற காதல் பாட்டிலும் மலைப்பகுதியும் வயல் பகுதியும் காட்டப்பட்டுள்ளது. பாலையில் தலைவன் படும் வேதனையை துன்பங்களை நிலையாமையைக் கூறும் பாடலாக "நெஞ்சே எழு..." என்ற பாடல் அமைந்திருக்கும். இவை அனைத்தும் புரிதலுக்குக் கூறிய சில துளிகள் தான். மேலும் இப்பாடல்கள் மக்களால் விரும்பி ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட பாடல்கள். இதே போன்று அதிகமாக, மக்களால் விரும்பி ரசிக்கப்பட்ட பாடல்கள் அனைத்தும் பழைய இலக்கியத்தின் மறு வடிவம்தான் என்று தோன்றியது.



இது 2000 ஆண்டுகளாகப் பழைய தமிழிலக்கியம் போதித்தது மட்டுமல்ல, அதற்கு முன்பிருந்தே நமது மரபணுக்களில் உரமூட்டப்பட்டிருப்பவை. தொல்காப்பியமும் எட்டுத்தொகையும் பத்துப்பாட்டும் அக்காலச் சூழல் பதிவினை அந்நில மக்களின் வாழ்விற்கான உரிப்பொருட்களாகத் தகவமைத்துக் கொண்டுள்ள பாங்கினைப் படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றன. கதையின் போக்கில் அமைந்துள்ள பழைய தமிழிலக்கியப் பாடல்களைக் கொண்டு உருப் பெற்றவை தான் இன்றைய தமிழ் திரைப்படங்கள் என்பதை உணர முடிகின்றது. ஆயிரமாயிரம் படங்களும் பாடல்களும் வெளிவந்தாலும் கூட இதற்கான விதை பழைய தமிழிலக்கியங்களில் இருப்பதையும் உள்வாங்க முடிந்தது.

தமிழ்த் திரைப்படங்களில் இத்தகைய விதையை ஊன்றிய பெருமை கண்ணதாசன், வாலி போன்றோருக்கு உண்டு. பாடலை வைத்துக் கொண்டு பாடலின் பின்னணிச் சூழலைப் பாடமாக்குவதையே பெரும்பாலும் அன்றைய படங்கள் மேற்கொண்டிருப்பதை 'என்றென்றும் எம்.எஸ்.வி' நிகழ்ச்சியில் எம்.எஸ்.விஸ்வநாதனும் கூறியுள்ளார். கண்ணதாசன், வாலி இருவருக்கும் பழைய தமிழிலக்கியங்களையும் சித்தர் பாடல்களையும் அதன் வழி மீறாத மரபையும் பாமர மக்களுக்குத் தங்கள் பாடல்கள் மூலம் அறிமுகப்படுத்திய பெருமை உண்டு அல்லவா?

“நேற்று வரை நீயாரோ...”

“அன்று வந்ததும் அதே நிலா...”

“நாளை இந்த வேளை பார்த்து ஓடி வா நிலா...”

“நிலவைப் பார்த்து வானம் சொன்னது என்னைத் தொடாதே...

...திருநீலகண்டரின் மனைவி சொன்னது...”

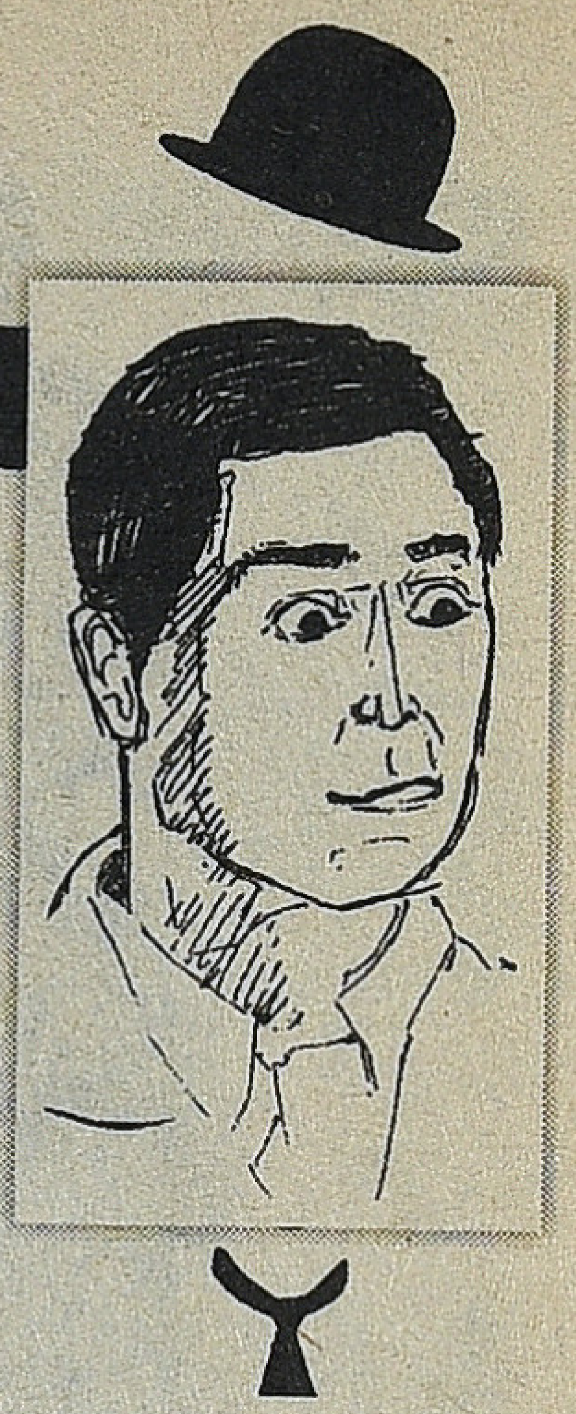
போன்ற பாடல்கள் அனைத்தும் தமிழிலக்கிய வரிகளை உள்ளடக்கி இன்றைய காலத்திற்கேற்ப திரைப்பாடல்களுக்கு அளிக்கப்பட்டவை அல்லவா? இவ்வாறு வழிவழியாகக் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என்ற ஐந்நிலப் பாகுபாட்டையும் புணர்தல், இருத்தல், ஊடல், இரங்கல், பிரிவு என்ற ஒழுக்கங்களையும் 2000 ஆண்டுகாலம் கற்றுக் கொடுத்து மரபணுக்களில் சேர்த்துப் புதைத்து வைத்து தமிழ்ச் சமூகத்தைத் திடப்படுத்திய போக்கினை அன்றைய அரசியலும் கையில் எடுத்துக் கொண்டது.

ஆரம்பத்தில் கூறியதைப் போல, நம் தமிழ்ச் சமூகம் கதைகளைக் கேட்டும் வாய்ப்பாடலாகப் பாடியும் பாடலை ரசித்தும் வாயாடல்களிலேயே இலக்கியத்தை வளர்த்தும் வந்த சமூகம். இந்நிலையின் மற்றொரு பரிணாமம் அரசியலிலும் கால் பதிக்கச் செய்தது. அதற்கான விதையினை விதைத்தவர்கள் அண்ணாதுரை, மு.கருணாநிதி, கண்ணதாசன், வாலி போன்றவர்கள். தமிழிலக்கியத்தின் வளமையைக் கையிலேந்தியே திராவிட கழகங்கள் தங்களைத் தக்க வைத்துக் கொண்டிருக்கின்றன. அந்த வழியிலே இன்றளவும் வேரூன்றி நிற்கின்றன.

இக்கட்டுரையைப் பொறுத்தவரை தமிழ் திரைப்படப் பாடல்களில் இடம் பெற்றுள்ள பின்னணிச் சூழல் என்பது பழைய தமிழ் இலக்கியங்களிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவை. இவையே இன்று வரை மக்களால் பெரிய அளவில் ரசிக்கப்பட்டு வந்தவை. தமிழ்ச் சமூகம் ரசிக்கின்ற அல்லது போற்றிப் பாராட்டுகின்ற அனைத்தும் தமிழ்ச் சமூகத்தின் மரபணுக்களில் பதிந்துள்ளவையே. பழைய தமிழிலக்கியத்தின் மற்றொரு பரிணாமமாகவே பழைய தமிழ்த் திரைப்படப் பாடல்கள் வலம் வந்திருக்கின்றன. இந்தப் பரிணாமத்தின் அடுத்தக்கட்ட வளர்ச்சியே தமிழக அரசியல். ●

அப்பணசாமி

தமிழ் சாப்ளின்கள் -4

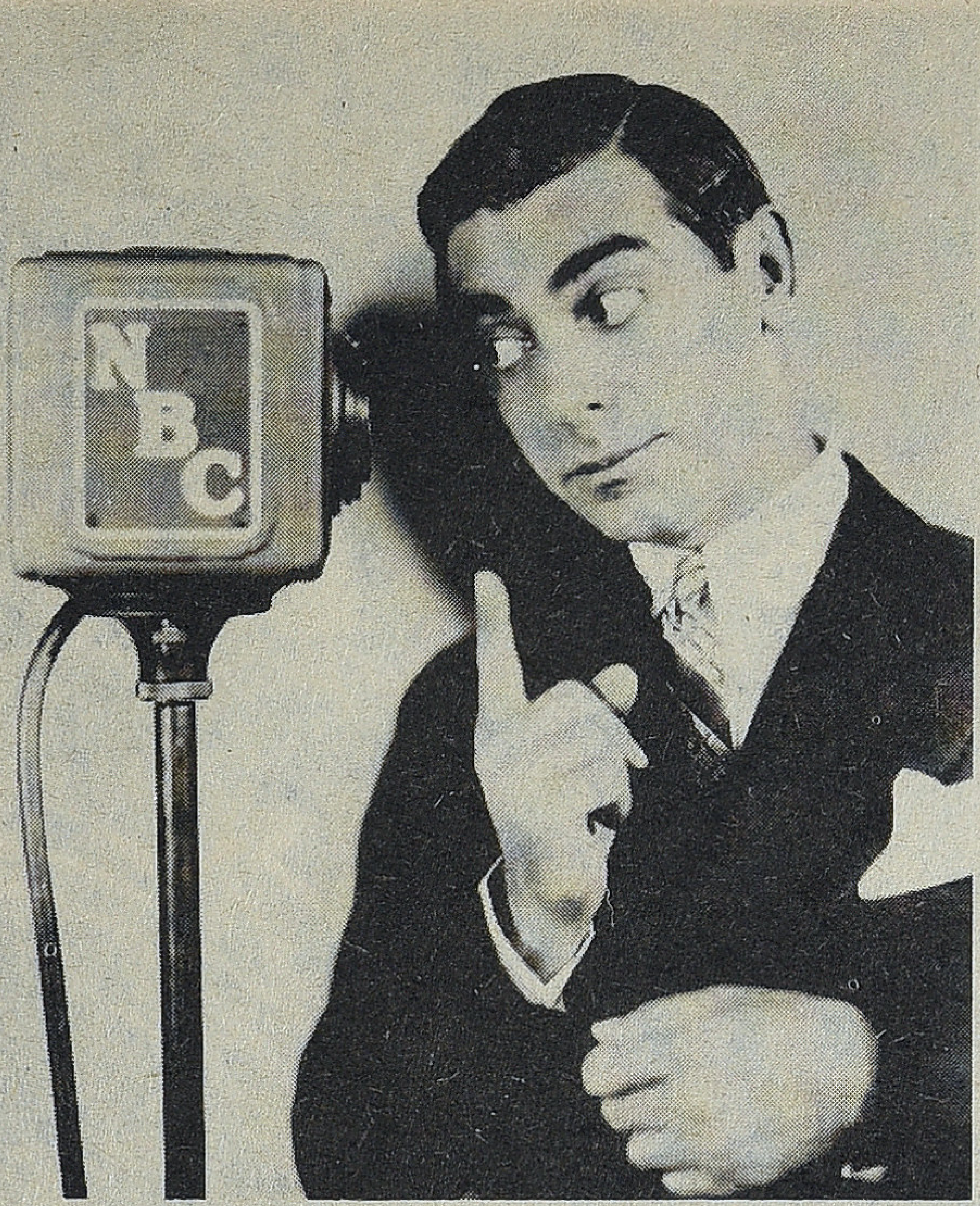


டி.ஆர். ராமச்சந்திரன்

தனது காமெடி சேட்டைகளால் அனைவரையும் அதகளப்படுத்திவிட்டு ஒன்றுமே நடக்காதது போல முகத்தை அப்பாவியாக வைத்துக்கொண்டு முழிப்பது ஒரு வகையான நகைச்சுவை நடிப்பு. அந்தப் பார்வையை (முழிப்பதை) பிளாங் ஸ்டேர் என்பார்கள். பிளாங் ஸ்டேர் கண்களால் கதாநாயகனாகவே பல தமிழ்ப் படங்களில் நடித்து வயிறு குலுங்கச் சிரிக்கச் செய்த நகைச்சுவை சாப்ளின் ஒருவர் நம்மிடம் வாழ்ந்து மறைந்திருக்கிறார்.

அவர் தன் கடைசிக் காலத்தில் நடித்து வெளிவந்த படம்: 'அன்பே வா'. கதாநாயகி சரோஜாதேவியின் வயதான அப்பாவி அப்பாவாக நடித்திருப்பார். பெயர் புண்ணாக்கு புண்ணியகோடி. அதாவது புண்ணாக்கு வியாபாரம் செய்யும் புண்ணியகோடி. அவரது அப்பாவித்தனத்தை அவரது கண்களே காட்டிக் கொடுத்துவிடும். அந்தப் படத்தில் நாகேஷும், மனோரமாவும் உயிரைக் கொடுத்து நடித்து நம்மைச் சிரிக்க வைத்துக் கொண்டிருக்க, இவர் சாப்பாட்டுப் பிரியர் கம் நோயாளி பாத்திரத்தில் சிங்கிள் மேனாக அதிகம் அலட்டிக் கொள்ளாமல் தனது அப்பாவித்தனத்தாலேயே சிக்சர்களை அடித்துக் கொண்டிருப்பார்.

1941 இல் அவர் முதல் முறையாக முழு நேர நகைச்சுவைக் கதாநாயனாக அறிமுகமான படம்: 'சபாபதி'. அதில் பணக்கார ஜமீன்தார் மகன் சபாபதியாக இவர் நடித்திருப்பார். இவரது வேலைக்காரன் பெயரும் சபாபதி. இதில் காளி.என். ரத்தினம் நடித்திருப்பார். காளி.என். ரத்தினம் இவரை ''அப்பா, அப்பா'' என சென்னை பாஷையில் 'மரியாதையாக' அழைப்பதால் இவர் 'அப்பா' சபாபதி. காளி.என். ரத்தினம் 'வேலைக்காரர்' சபாபதி. இருவருமே அப்பாவிகள். 'அப்பா' சபாபதிக்கு வீட்டுக்கே வந்து பாடம் சொல்லிக் கொடுக்கும் ஆசிரியர் சாரங்கபாணி. அவர் ஒரு நாள் தனது மாணவனுக்குப் பரீட்சை வைப்பார். அதில் 'சதர்ன் மராட்டா ரயில்வே'(Southern Maratta Railway, அப்போது சதர்ன் ரயில்வே உருவாகவில்லை.) குறித்து ஒரு வியாசம் (கட்டுரை) எழுதும்படி பணித்திருப்பார். அவரும் 18 பக்கத்துக்கு ஒரு கட்டுரை எழுதிக் கொடுத்திருப்பார். அந்தக் கட்டுரை எப்படியோ ஜமீன்தார் கைக்குப் போய் விடும். அதைப் படித்துப் பார்த்துக் கடுப்பாகிப் போகும் அவர் அந்தக் கட்டுரையை ஆசிரியர் சாரங்கபாணியின் முகத்தில் விசிறியடிப்பார். சாரங்கபாணி அந்தக் கட்டுரையைச் சத்தம் போட்டுப் படித்துப் பார்க்க முயலுவார். ஆனால் அவரால் இயலாது. உடனே 'அப்பா'சபாபதி அந்தக் கட்டுரையை வாங்கித் தன் பாணியில் படித்துக் காண்பிப்பார்.



சவுத் இந்தியன் ரயில்வே அதாவது ஒரு ரயில் மெட்ராஸில் இருந்து 'குப் குப்' எனப் புகைவிட்டுக்கொண்டு புறப்படுகிறது. அது, 'குப் குப், குப் குப், குப் குப் .....' என 10 பக்கங்கள் 'குப் குப் என்பதை ஒரு ரயில் மெதுவாகக் கிளம்பி வேகமெடுத்துப் பறப்பதுபோல 'குப் குப்'கள் சபாபதியின் குரலில் வேகமாகப் போய்க் கொண்டிருக்கும். இந்த சபாபதியின் வேகத்துக்கு ஏற்ப காளி.என்.ரத்தினமும் இடையிடையே 'கூ.. கூ. கூ' என சத்தம் கொடுத்துக் கொண்டே ரயிலின் அசைவைத் தன் உடல் மொழியில் காட்சிப்படுத்தி இருப்பார்.

உடனே வாத்தியார் "அப்போ 'குப் குப்' தவிர வேறு ஒன்றும் இல்லையா?" என்பார். உடனே 'அப்பா' சபாபதி 'ஓ இருக்கே' என 10 ம் பக்கத்துக்குப் பிறகு ரயில் செங்கல்பட்டைத் தாண்டி பாலாற்றைக் கடக்கும்போது 'கடகட படபட, கடகட படபட, கடகட படபட' என படிப்பார். அது 'கடகட, படபட, கடகட படபட, கடகடா, படபடா, கடகட, படபடா, கடகடா, படபடா. கடகடா, படபடா' எனப் போய்க்கொண்டே யிருக்கும். வெறுத்துப்போன வாத்தியார் 'இது எவ்வளவு தூரம்?' என்பார். 'பாலம் கடக்கற வரைக்கும்.' என்பார். 'அட இது எத்தனை பக்கம் அப்பா?' எனக் கேட்பார். உடனே ஜமீன்தார் பக்கங்களைப் பிடுங்கி ''குப்குப்' 10 பக்கம், 'கடகட' 8 பக்கம். 18 பக்க வியாசம் முடிஞ்சு போச்சு. நல்லா இருக்கு நீங்க பாடம் சொல்லித் தர லட்சணம்'' எனக் கூறி காகிதத்தைக் கிழித்துக் குப்பையை வாத்தியார் தலையில் போடுவார். இதையும் அப்பாவியாகப் பார்த்துக் கொண்டிருப்பார், 'அப்பா' சபாபதி.

'அப்பா' சபாபதி ரயில் போகும் வேகத்துக்கு ஏற்ப 'குப், குப்' களை வேகமாகப் படிக்கும்போதும், பாலத்தில் ரயில் போவதைக் குறிக்க 'கடகட படபட' என சீரியஸாக முகத்தை வைத்துக்கொண்டு வாசிக்கும்போதும் உண்மை யிலேயே ஒரு ரயில் போவது போலவே இருக்கும். இந்தக் காட்சியை எத்தனை தடவைகள் பார்த்தாலும் சிரிக்காத சிடுமூஞ்சி யாருமே இருக்க மாட்டார்கள். இப்போது அந்த நகைச்சுவை நடிகருக்கு அறிமுகம் தேவை இல்லை.

அவர்தான் தமிழ்நாட்டின் எட்டி கண்ட்டர் (Eddie Cantor) என அழைக்கப்படும் டி.ஆர். ராமச்சந்திரன். தமிழ்ச் சாப்ளின்களிலேயே மிகவும் மென்மையான நடிகர் டி. ஆர். ராமச்சந்திரன். 'தகதக'வென பொன் வண்ண மேனி. குள்ளமான உயரம். உருண்டு திரண்ட கண்கள். ஆனால், காதல் காட்சிகளில் அவர் காட்டும் மெல்லிய உணர்வுகள் அற்புதமானவை. அநேகமாக அவர் ஒவ்வொருமுறையும் இடப் பொருத்தமில்லாமல் அப்பாவியாகக் கூறும் 'ஆமா'அல்லது 'இல்லை'என்கிற வார்த்தைகள்தான் வெடிச்சிரிப்பைக் கிளப்பும்.

எம். கே. தியாகராஜ பாகவதரை சினிமா உலகுக்குத் தந்த திருச்சிதான் டி. ஆர். ராமச்சந்திரனையும் அளித்தது. திருச்சி அருகே உள்ள திருக்காம்புலியூர் அவரது சொந்த ஊர். மக்கள் திலகம் எம். ஜி. ராமச்சந்திரனும் நகைச்சுவை நாயகன் டி. ஆர். ராமச்சந்திரனும் அந்தக்கால பாய்ஸ் கம்பெனிகளில் சம கால நடிகர்கள். இருவரும் பிறந்த ஆண்டு: 1917. டி. ஆர். ராமச்சந்திரனின் பெற்றோர் திருக்காம்புலியூர் ரங்காராவ் ரங்கம்மாள். உடன் பிறந்தவர்கள் மூன்று சகோதரர்கள். ஏற்கனவே வறுமை குடும்பத்தைப் பிடுங்கித் தின்று கொண்டிருந்தது. இந்த நிலையில் பிள்ளைகளையும், புருஷனையும் தவிக்க

சபாபதி

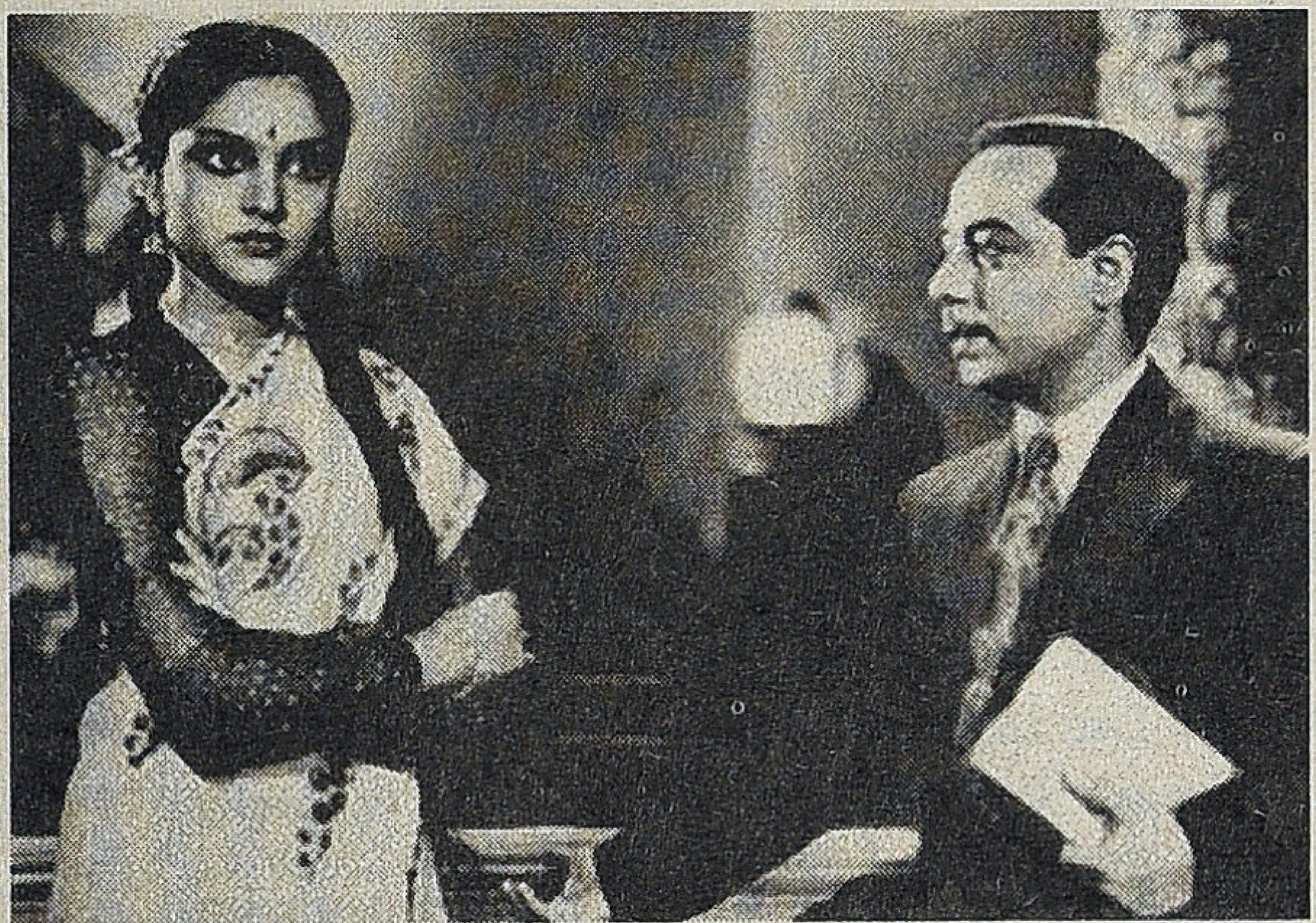
விட்டுவிட்டு இளம் வயதிலேயே ரங்கம்மாள் போய்ச் சேர்ந்தார். ரங்காராவ் மறுமணம் செய்து கொண்டார். இருந்தாலும் பிள்ளைகளின் படிப்பில் ரங்காராவ் சமரசம் செய்யவில்லை. எல்லாரையும் நன்றாகப் படிக்க வைக்க வேண்டும் என நினைத்தார். ஆனால் பிறவியிலேயே இரட்டைச் சுழியான டி.ஆர்.ஆருக்கு விதி வேறுவிதமாக எழுதப்பட்டிருந்தது.

ஐந்து வயதில் பள்ளிக்கு அனுப்பப்பட்ட சிறுவனை விதி அங்குள்ள குயவர் சாலைக்கு அழைத்து வந்தது. பள்ளிக்கூடத்துக்கு டிமிக்கி கொடுத்துவிட்டு அங்கிருந்த உடைந்த பானைகளை எடுத்து வைத்துக் கொண்டு தாளம் போட்டு பாட்டு பாடிக்கொண்டிருந்தார். ஒருநாள் அவரது அப்பா தனது மகன் படிக்கும் அழகைக் காண பள்ளிக்கூடத்துக்குச் சென்றார். அப்போதுதான் தனது மகன் மழைக்குக்கூட அங்கு ஒதுங்கியதில்லை என்பது தெரிந்தது. என்னதான் அடித்து உதைத்தாலும் அப்போதே அப்பாவியாக உருண்டைக் கண்களை உருட்டிக் கொண்டு உட்கார்ந்திருப்பாரே தவிர மறந்தும் பள்ளிக்கூடம் பக்கம் போக மாட்டார்.

முதல் வகுப்பில் இரண்டு வருஷம், இரண்டாம் வகுப்பில் இரண்டு வருஷம், மூன்றாம் வகுப்பில் மூன்று வருஷம் என படிப்பு போய்க் கொண்டிருந்ததற்கு முடிவுகட்ட குளித்தலையில் இருந்த அம்மாவழிப் பாட்டி வீட்டுக்குத் தப்பித்தார். அங்கு பேரனுக்கு உபசாரம் பலமாக இருந்தாலும் அறிவுரைகளுக்கும் பஞ்சமில்லை. 'இதென்னடா வம்பாப் போச்சு; எங்கயும் நிம்மதியாக இருக்க முடியாது போலிருக்கு' என மீண்டும் திருக்காம்புலியூருக்கே வந்து சேர்ந்தார். ஆனால் பள்ளிக்கூடம் போவதில்லை என்பதில் மட்டும் உறுதியாக இருந்தார். பேசாமல் பஜனை மடங்களில் போய் உட்கார்ந்து கொண்டு கச்சேரி செய்து கொண்டிருப்பார். 'சரி. அந்த வழியாவது திறக்கிறதா?' எனப் பார்க்கலாம் என சங்கீதப் பயிற்சிக்கு ஏற்பாடு செய்யப்பட்டது. ஆனால் அங்கேயும் 'டப்பிங்' கொடுத்தால்தான் நன்றாகப் பாடினார். அவ்வளவு சங்கீத ஞானம். சங்கீத குரு அவரை 'ஞான சூன்யம்' என ஒதுக்கினார். அடித்துத் துரத்தாத குறைதான்.

இந்த நிலையில்தான் அப்பாவின் குடும்ப நண்பரான நாகேந்திர ராவ் என்பவர் வந்து சேர்ந்தார். அவரைப் பார்த்ததுமே அவர்தான் தன்னை விடுவிக்க வந்த ஆபத் பாந்தவர் என்பதைக் கண்டுகொண்டார். காரணம், அவர் ஒரு நாடகக் கம்பெனியில் ஹார்மோனியம் வாசித்து வந்தார். அவரைக் கெட்டியாகப் பிடித்துக் கொண்டால் போதும், இங்கிருந்து வெளியேறி விடலாம் என நினைத்தார். பதவிசாக அவரிடம் பழகி, அவருக்கு வேண்டிய உதவிகள் செய்து அப்பாவிடம் சிபாரிசு செய்து தன்னை அழைத்துப் போகுமாறு கூறினார். இத் திட்டம் பலித்துவிட்டது. பிரபல ஜகந்நாத ஐயர் நாடகக்

சாது மிரண்டால்



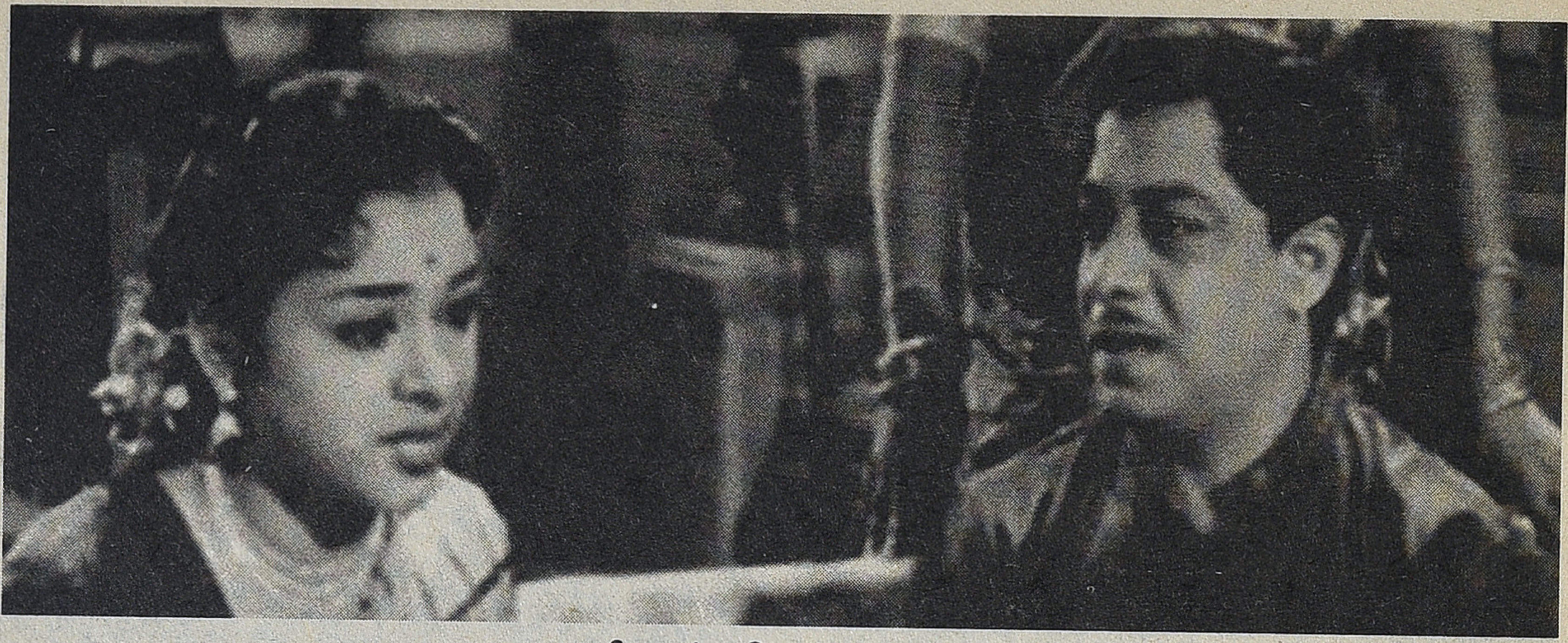
வாழ்க்கை

கல்யாணம் பண்ணியும் பிரம்மசாரி

கம்பெனியில் சேர்த்து விட்டார். அதன் பெயர் மதுரை பாலமோகன ரஞ்சித சங்கீத சபா. அதில் நடிகராக வேலைக்குச் சேர்ந்தார். அங்கு டி.ஆர்.மகாலிங்கம், டி.எஸ்.பாலையா, எம்.ஆர்.ராதா, எஸ்.வி.வெங்கட்ராமன் ஆகியோரும் இருந்தனர். சாப்பாடு போக மாதச் சம்பளம் மாதம் மூன்று ரூபாய். முதலில் தோழி வேடம் தந்தார்கள். பின்னர் மாசம் இருபது ரூபாய் சம்பளம் என தந்தார்கள். மகரக்கட்டு உடையும் வரை பெண் வேஷங்கள் போட்டார். அனைவரும் தன் வயதை ஒத்த சிறுவர்கள். நாடகம், பயிற்சி நேரம் போக விளையாட்டு. நாடகக் கம்பெனி வாழ்க்கை இப்படி நன்றாகத்தான் போய்க் கொண்டிருந்தது.

பாய்ஸ் கம்பெனிகளின் சாபக்கேடுகளில் ஒன்று, அது திடீரென நொடித்துப் போவது. அந் நிலை ஜகந்நாதய்யர் கம்பெனிக்கும் ஏற்பட்டது. அதை மணி ஐயர் என்பவர் நடத்தினார். அதிலும் நஷ்டம். அடுத்து எஸ். வி. வெங்கட்ராமன் நாடகக் கம்பெனி. அங்கும் ஏமாற்றம். அதனால் எஸ். வி. வெங்கட்ராமன் பெங்களூருக்கு ஓடினார். அங்கு ஏ.வி. மெய்யப்பச் செட்டியாரையும், சுப்பராயன் செட்டியாரையும் தெருவீதியில் தற்செயலாகச் சந்தித்தார். அவர்கள் இருவரும் சேர்ந்து பிரகதி பிக்சர்ஸ் சார்பில் 'நந்தகுமார்' என்ற படத்தைத் தயாரித்தனர். இதில் எஸ்.வி.வெங்கட்ராமன் கம்பெனி நடிகர்கள் அனைவரும் மொத்தமாக ஒப்பந்தம் செய்யப்பட்டனர். மாஸ்டர் டி.ஆர். மஹாலிங்கம் இதில் கிருஷ்ணனாக அறிமுகமானார். டி,ஆர். ராமச்சந்திரனும் ஒரு சிறிய வேடத்தில் அறிமுகமானார். தொடர்ந்து செட்டியார் அடுத்த படங்களில் வாய்ப்பு தருவார் என டி. ஆர். ஆர் எதிர்ப்பார்த்தார். ஆனால் செட்டியாருக்கு அப்போது அவர் மீது திருப்தியில்லை. விதியை நொந்து கொண்டார் டி.ஆர்.ஆர். சென்னையில் அந்தக் கால சைனாபஜார் சின்னக்கடை அம்மன் மீது நேர்ந்து கொண்டு பல நாட்கள் விரதம் இருந்து வந்தாராம். அம்மன் இறங்கி வந்ததோ இல்லையோ செட்டியார் இறங்கி வந்தார். 'போலிப் பாஞ்சாலி' என்று ஒரு படத்தில் நடிக்க வாய்ப்புக் கிடைத்தது.

'நந்தகுமார்' வெற்றியைத் தொடர்ந்து பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகமான, 'சபாபதி'யைப் படமாகத் தயாரிக்க பிரகதி பிக்சர்ஸ் திட்டமிட்டிருந்தனர். இதில் கதாநாயகனாகும் அதிருஷ்டம் டி. ஆர். ஆருக்குக் கிடைத்தது. சம்பளம் மாதம் அறுபத்தேழு ரூபாய் என



நீலாவுக்கு நெறஞ்ச மனசு

இரண்டு ஆண்டுகளுக்கு ஒப்பந்தம் செய்யப்பட்டார். படத்தின் இயக்குநர் ஏ.வி.எம். செட்டியார். அவர் இயக்கிய முதல் படம் இதுதான். படம் சூப்பர் ஹிட். டி.ஆர்.ஆர் நகைச்சுவை நாயகனானார். தொடர்ந்து வாய்ப்புகள் வந்துகொண்டே இருந்தன. 1945 இல் மீண்டும் ஏ.வி.எம், ஏ.டி.கிருஷ்ணசாமி இருவர் இயக்கத்தில் 'ஸ்ரீ வள்ளி'. ஏ.வி.எம், டி, ஆர். மகாலிங்கம், டி.ஆர்.ராமச்சந்திரன், கதாநாயகி குமாரி.ருக்மணி என நால்வருக்குமே படம் சூப்பர், டூப்பர் ஹிட் ஆக அமைந்தது. அடுத்த மெஹா ஹிட் 'வாழ்க்கை. இதுவும் ஏ.வி.எம் தயாரிப்பு. இதில் டி.ஆர்.ஆருக்கு ஜோடி புதுமுகம் வைஜெயந்திமாலா. இதில் ''உன் கண் உன்னை ஏமாற்றினால் என் மேல் கோபம் உண்டாவதேன் டாடா.. டடடா.. டடடா'' என்று வைஜெயந்திமாலாவுடன் அவர் டூயட் பாடியதை ரசிகர்கள் ஏக்கத்துடன் பார்த்தனர். தொடர்ந்து 'சம்சாரம்', 'மனிதனும் மிருகமும்', 'கல்யாணம் பண்ணியும் பிரமச்சாரி', 'பொன் வயல்' என படங்கள் வரிசையாகப் பெயர் வாங்கிக் கொடுத்தன.

'கலியாணம் பண்ணியும் பிரமச்சாரி' படத்தில் டி. ஆர். ராமச்சந்திரன் ஹீரோ. சிவாஜி கணேசன் செகன்ட் ஹீரோ. 'பொன்வயல்' டி.ஆர்.ஆர் கூட்டுத் தயாரிப்பில் வெளிவந்த படம். கல்கி எழுதிய 'பொய்மான் கரடு' என்ற நாவலைத் தழுவி எடுக்கப்பட்ட முக்கியமான படம்.

'மேதாவிகள்' படத்தில் துப்பறியும் கதாநாயனாக நடித்து வயிறு குலுங்கச் சிரிக்க வைத்தார். அவருடன் சேர்ந்து நடித்தவர். 'டணால்' தங்கவேலு. படம் ரிலீசான ஆண்டு 1955. அப்போது ஒரே நேரத்தில் ஒன்றுக்கும் அதிகமான படங்களுக்கு கால்ஷீட் கொடுத்து நடிக்கும் அதிசயத்தை டி.ஆர்.ஆர். நிகழ்த்திக் கொண்டிருந்தார். 'மேதாவிகள்' படத்தில் கதாநாயகனின் அம்மாவாக நடித்தவர் எஸ். டி. சுப்புலட்சுமி. இவர் ஒரு காலத்தில் தியாகராஜ பாகவதருடன் இணைந்து நடித்த பிரபல கதாநாயகி. நீண்ட இடைவெளிக்குப் பின்னர் அவர் அம்மா வேஷத்தில் நடிக்க வந்திருந்தார். அப்போது அதில் கதாநாயகனாக நடித்த டி. ஆர்.ஆர் வேறு சில படங்களிலும் நடித்துக்கொண்டிருந்த அதிசயத்தைக் கண்டார். அவர் பிரபலமாக இருந்த காலத்தில் ஒரு படத்தை முடித்துக் கொடுத்து விட்டுத்தான் அடுத்த படத்தில் நடிப்பார்களாம். இதைப் பற்றி அவரே எழுதியுள்ளார்.

டி.ஆர். ராமச்சந்திரன் தன் வாழ்நாளில் இரண்டு படங்களைச் சொந்தமாகத் தயாரித்தார். ஒன்று. 'பொன்வயல்'; மற்றொன்று 'கோமதியின் காதலன்'. இதில் டி.ஆர்.ஆர் கதாநாயகன். கதாநாயகி சாவித்திரி. இப்படி 15 படங்களில் அவர் கதாநாயகனாக நடித்தார். இதில் பல படங்கள் வெற்றிப்படங்கள். 40 ஆண்டுகளில் மொத்தம் 150க்கும் அதிகமான படங்கள் நடித்துள்ளார். அதில் 'ராஜி என் கண்மணி' படம் தவிர எல்லாவற்றிலும் காமெடி கலக்கல்தான். 'ராஜி என் கண்மணி' படம் ஒரு வித்தியாசமான முயற்சி டி.ஆர்.ஆருக்கு. இதில் படம் முழுவதும் சோகம் நிறைந்த குணச்சித்திர வேடம். அதிலும் பிரமாதமாக நடித்திருப்பார். இதேபோல, 'சாது மிரண்டால்' படத்தில் கதாநாயகன். சாது, மூர்க்கன் ஆகிய குணாதியங்களை அற்புதமாக வெளிப்படுத்தியிருப்பார். இதேபோல, 'புதுச்செருப்பு கடிக்கும்' படத்தில் சீதாராமய்யராக 'சீஸரின் மனைவி சந்தேகத்துக்கு அப்பாற்பட்டவள்' என்று பேசி சிறந்த குணச்சித்திர நடிப்பை வெளிப்படுத்தியவர்.

'நாம் இருவர்', 'யார் பையன்?', 'அடுத்த வீட்டுப் பெண்', 'மணமகன் தேவை', 'எல்லாம் இன்ப மயம்', 'தங்கமலை ரகசியம்', 'கல்யாணியின் கணவன்', 'மீண்ட சொர்க்கம்', 'வண்ணக்கிளி' 'தில்லானா மோகனாம்பாள்' போன்ற படங்கள் அவரது ஹிட் வரிசையில் முக்கியமானவை. அப்புறம், டி. ஆர். ஆர் அற்புதமான பாடகரும் கூட. 'உன் கண் உன்னை ஏமாற்றினால் (வாழ்க்கை), காதல் வேகம் (சபாபதி), 'அடி காமாட்சியே'(சம்சாரம்) போன்ற எவர்கிரீன் பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். ஒரு காலத்தில் அவரை 'ஞான சூன்யம்' என விரட்டிய சங்கீத குரு இவர் பாடிய இப்பாடல்களைக் கேட்டாரா எனத் தெரியவில்லை. பயிற்சி இருந்தால் ஞானம் தானாக வரும். அதற்கு டி.ஆர். ஆர். நல்ல உதாரணம்.

அவரது ஹீரோயின்கள் அனைவரும் அப்போது உச்சத்தில் இருந்த பத்மினி, அஞ்சலிதேவி, சாவித்திரி, வைஜெயந்திமாலா (அறிமுகம்), டி. ஆர். ராஜகுமாரி, ராகினி, கல்பனா. டி.ஆர்.ஆர் சந்தேகமில்லாமல் எவர்கிரீன் ஹீரோதான்.

ரியல் எட்டிகன்ட்டர்

சினிமா பேசாத காலத்திலும் பேசும் சினிமாவிலும் தனது பிளாங்க் ஸ்டேர் நடிப்பால் கோலோச்சிய ஹாலிவுட் நகைச்சுவை நாயகன் எட்டி கன்ட்டர். அமெரிக்காவின் நியூயார்க் நகரில் 1892 இல் பிறந்தார். அவரது இயற்பெயர் எட்பர்டு இஸ்ரேல் இச்கோவிட்ஜ். பிறந்து இரண்டே ஆண்டுகளில் தாய், தந்தையரைப் பறி கொடுத்தார். பாட்டிதான் அவரை எடுத்து வளர்த்தார். அவரது நினைவாகவே அவரது பெயரில் உள்ள கண்ட்ரீவிட்ஜ் பெயரில் கன்ட்டரைத் தனது பெயரோடு இணைத்துக் கொண்டார்.

அவரது முகபாவமே அவரை பிறவி நகைச்சுவைக் கலைஞனாக்கியது. 10 வயதிலேயே சலோன் ஆர்கெஸ்டிராக்களில் நகைச்சுவைப் பாடல்கள் பாடத் தொடங்கிவிட்டார். பின்னர் பிராட்வே தியேட்டர்களில் காமெடி நிகழ்ச்சிகள் மூலம் மெல்ல மெல்லப் பிரபலமானார். படிப்படியாக வானொலி நிகழ்ச்சிகள் மூலம் நேயர்களைக் கொள்ளை கொண்டார். 1930இல் பிரபல ஹாலிவுட் காமெடி நடிகரானார்.

1903இல்அவரது எதிர்கால மனைவி இடா தோபியை சந்தித்தபோது அவர்தான் அவரது பெயரை எட்டி கன்ட்டர் என மாற்றினார். எட்டியின் கண்கள் பாஞ்சோ என்கிற கிடாரில் காணப்படும் வட்டமான பகுதியைப் போல் இருந்ததால் அவரை 'பாஞ்சோ ஐஸ்' என்றே ரசிகர்கள் அழைத்தனர். அதாவது இரண்டு விழிகளும் பெரிதாக வெளியே விழுந்து விடுவது போல இருக்கும். அது பாஞ்சோ இசைக்கருவி போல இருந்ததால் இவ்வாறு அழைத்தனர். நம்ம ஊரில் முட்டைக்கண்ணன், முண்டக்கண்ணன் என்று அழைப்பதைப் போல.

எட்டி, இந்தப் பட்டத்தை எந்தவிதத் தயக்கமும் இல்லாமல் ஏற்றுக்கொண்டார். அவரது நடிப்பில் பிளஸ் பாயிண்ட் அவரது கண்கள்தான். அதனால்1941இல் 'பாஞ்சோ கண்கள்' என்ற இசை நாடகத்தை அவரே தயாரித்துத் தன்னைத் தானே பகடி செய்து கொண்டார். எந்த நடிகருக்குத் தன்னைத் தானே பகடி செய்து கொள்ளும் தைரியம் வரும்?!

சாப்ளின்கள் வருவார்கள்

காட்சிப்பிழை - சந்தா விபரம்

இந்தியா	பிற நாடுகள்
தனி இதழ்: 25 ரூபாய்	தனி இதழ்: 100 ரூபாய்
ஓராண்டு சந்தா: 275 ரூபாய்	ஓராண்டு சந்தா: 1200 ரூபாய்
இரண்டாண்டு சந்தா: 500 ரூபாய்	இரண்டாண்டு சந்தா: 2250 ரூபாய்
ஐந்தாண்டு சந்தா: 1000 ரூபாய்	ஐந்தாண்டு சந்தா: 5000 ரூபாய்

சந்தா செலுத்த எளிய வழி

- சந்தாத் தொகையை **Global Cinema Publishers** என்னும் பெயரில் பணவிடையாகவோ வரைவோலையாகவோ வங்கிக் காசோலையாகவோ அனுப்பலாம். அனுப்ப வேண்டிய முகவரி: 8-11, V.O.C. Nagar 1st Main Street, Ravi Prasad Film Lab Building, Kodambakkam, Chennai - 600 024. Tel: 044-2472-5678

- (அல்லது) ஹெச்.டி.எஃப்.சி. வங்கியின் எந்தக் கிளையிலும் சந்தாத் தொகையை பின்வரும் வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக டெபாசிட் செய்யலாம். Name: Global Cinema Publishers, A/c.No: 50200011516992, Type: Current Account, Bank: HDFC Bank, Balfour Road Branch, Kilpauk, Chennai - 600 010, RTGS/NEFT IFSC Code: HDFC0000124, MICR Code: 600240009.

- வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக சந்தா செலுத்துபவர்கள் செலுத்தப்பட்ட தொகை, தேதி, இடம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டு kaatchipizhaimarketing@gmail.com மின்னஞ்சல் முகவரிக்கோ அல்லது Kaatchippizhai, 8-11, V.O.C. Nagar, 1st Main Street, Ravi Prasad Film Lab Building, Kodambakkam, Chennai - 600 024. Tel: 044-2472-5678. என்ற விலாசத்துக்கோ கடிதம் எழுத வேண்டுகிறோம். அல்லது 82200 78000, 82201 78000 ஆகிய எண்களுக்கு எஸ்.எம்.எஸ். அனுப்பவும்.

சந்தா செலுத்தப்பட்ட தேதிக்கு அடுத்து வரும் இதழிலிருந்து அனுப்பி வைக்கப்படும்.

சாம்ராஜ்

(செய்யாத) குற்றமும் தண்டனையும்

‘பிரம்மரம்’ மலையாள சினிமாவை முன் வைத்து....

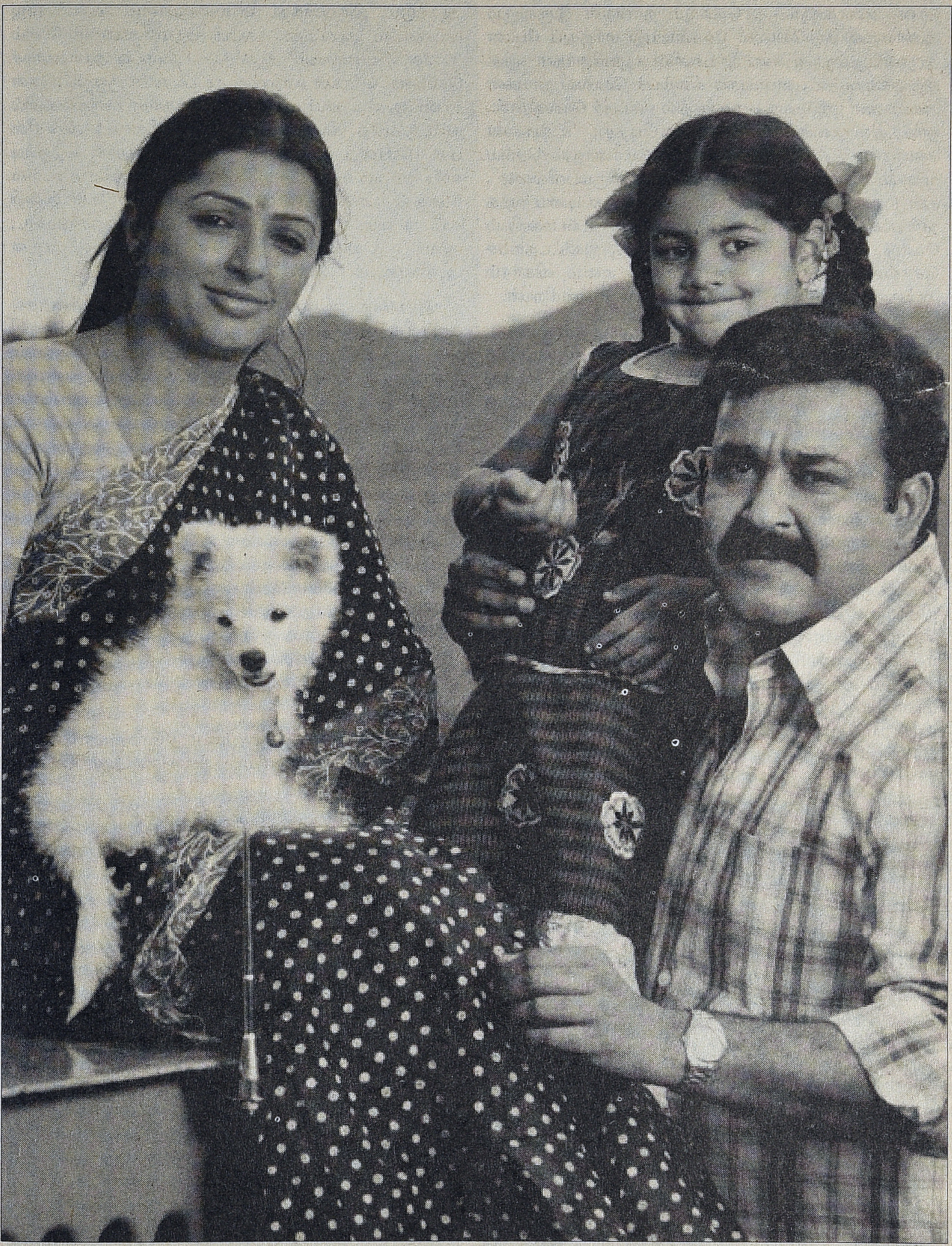
குறுவாளும் கழுவிக் கொள்ளும்படியாக ஓடிக்கொண்டிருக்கிறது அந்நியமற்ற நதி

- கல்யாண்ஜி

‘பிரம்மரம்’ 2009 ல் வெளிவந்தது. இயக்குநர் ப்ளெஸ்ஸியின் நான்காவது படம். கதை கூட நீங்களும் நானும் ஏற்கனவே கேட்ட கதையாக இருக்கக் கூடும்.

பள்ளிப் பிராயத்தில் தனது ப்ரியமான கூட்டுக்காரியை சக வகுப்பு நண்பர்கள், தங்களுடைய திருட்டைக் கண்டுபிடித்து விட்டதற்காகக் குளத்தில் தள்ளி விட்டுவிட்டு அந்தப் பழியை அவளுடைய நெருக்கமான சேக்காளியின் மீது சுமத்துகின்றனர். சேக்காளி சிறுவர் சிறைக்குப் போகிறான். பிறகு பெரியவர்களுக்கான சிறை. அவனுடைய வாழ்க்கை அதோடு வேறொன்றாகிறது. தனது பெயர் இன்ன பிற அடையாளங்களை மறைத்துக்கொண்டு திருமணம் செய்துகொண்டு வேறொரு ஊரில் மனைவி மகள் அம்மாவுடன் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கையில் (மனைவிக்குப் பழைய விஷயங்கள் எதுவும் தெரியாது) ஒரு திருமணத்திற்குச் செல்கையில் கொலையுண்ட பெண்ணின் அம்மா அவனைக் காண, சகலமும் மனைவிக்குத் தெரிய வருகிறது. அதன் பின் மனைவி அவனுடன் பேச மறுக்கிறாள். அவனுடைய சிறிய மகள் அவனைக் கண்டு பயப்படுகிறாள். மனைவியும் மகளும் ஓர் இருண்ட அறைக்குள் தங்களைப் பூட்டிக் கொள்கின்றனர். அப்படியே மரித்தும் போகின்றனர்.

குளத்தில் தள்ளிவிட்ட இருவரோ மிக வசதியாக ஒருவர் மருத்துவராகவும் மற்றவர் ஒரு நிறுவனத்தின் முக்கியப் பொறுப்பிலும் இருக்கின்றனர். மனைவியும் மகளும் மரித்த பின் அவர்கள் புதையுண்ட இடத்திலேனும் தான் குற்றவாளி அல்ல என நிறுவ, இவனைத் தங்கள் வாழ்வில் மறந்துபோன அல்லது மறக்க விரும்பிய இரண்டு பழைய நண்பர்களைத் தேடிப் போகிறான். அவர்களுக்கு இவனை அடையாளமே தெரியவில்லை. என் மனைவி, மகளிடம் வந்து உண்மையைச் சொல் என்று இருவரிடமும் சொல்கிறான். முதலில் மறுத்து தகராறு செய்து கடைசியாக இருவரும் ஒப்புக் கொள்கின்றனர். அவனுடைய ஊர் வந்து சேர்ந்தபின்

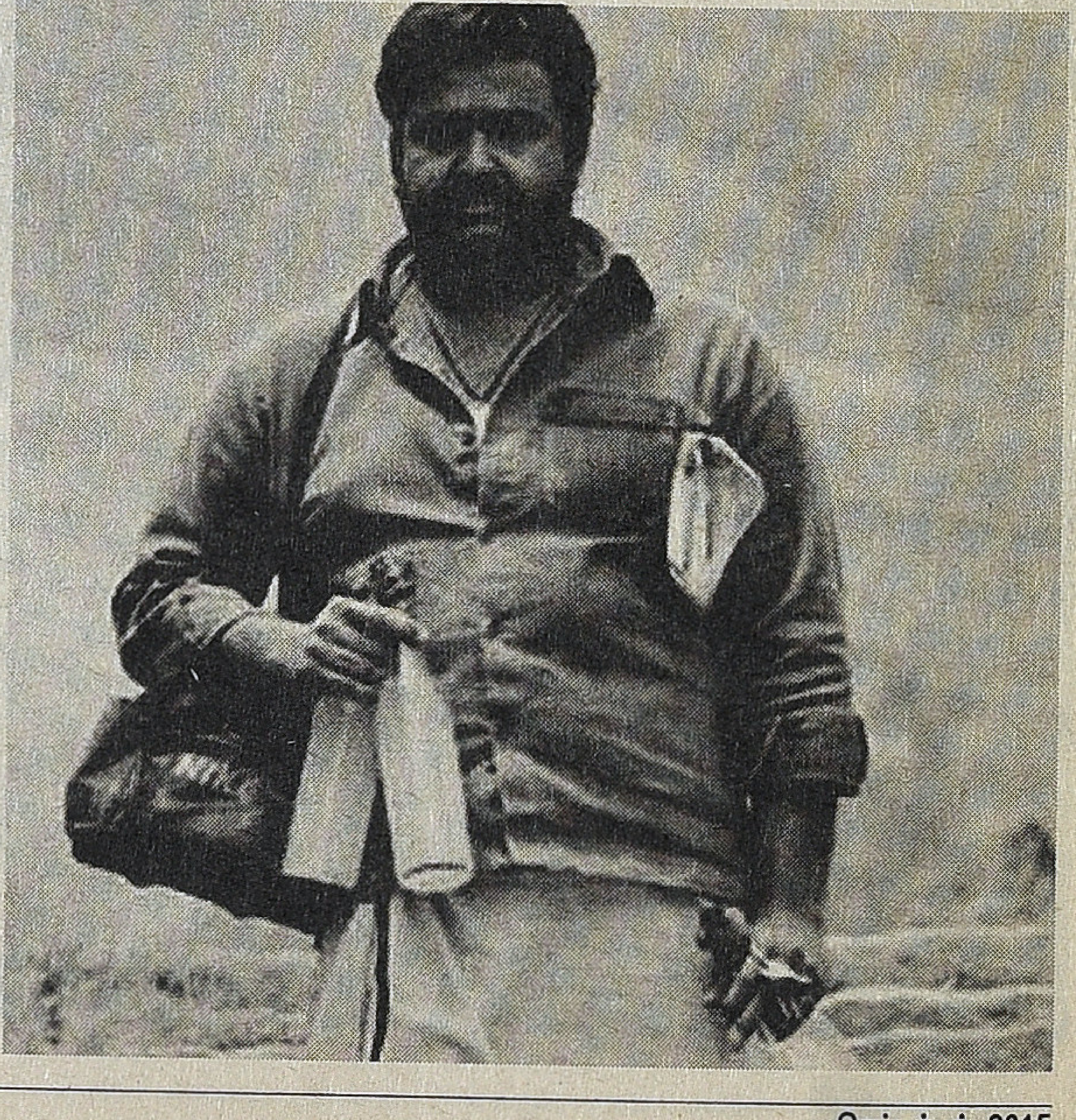


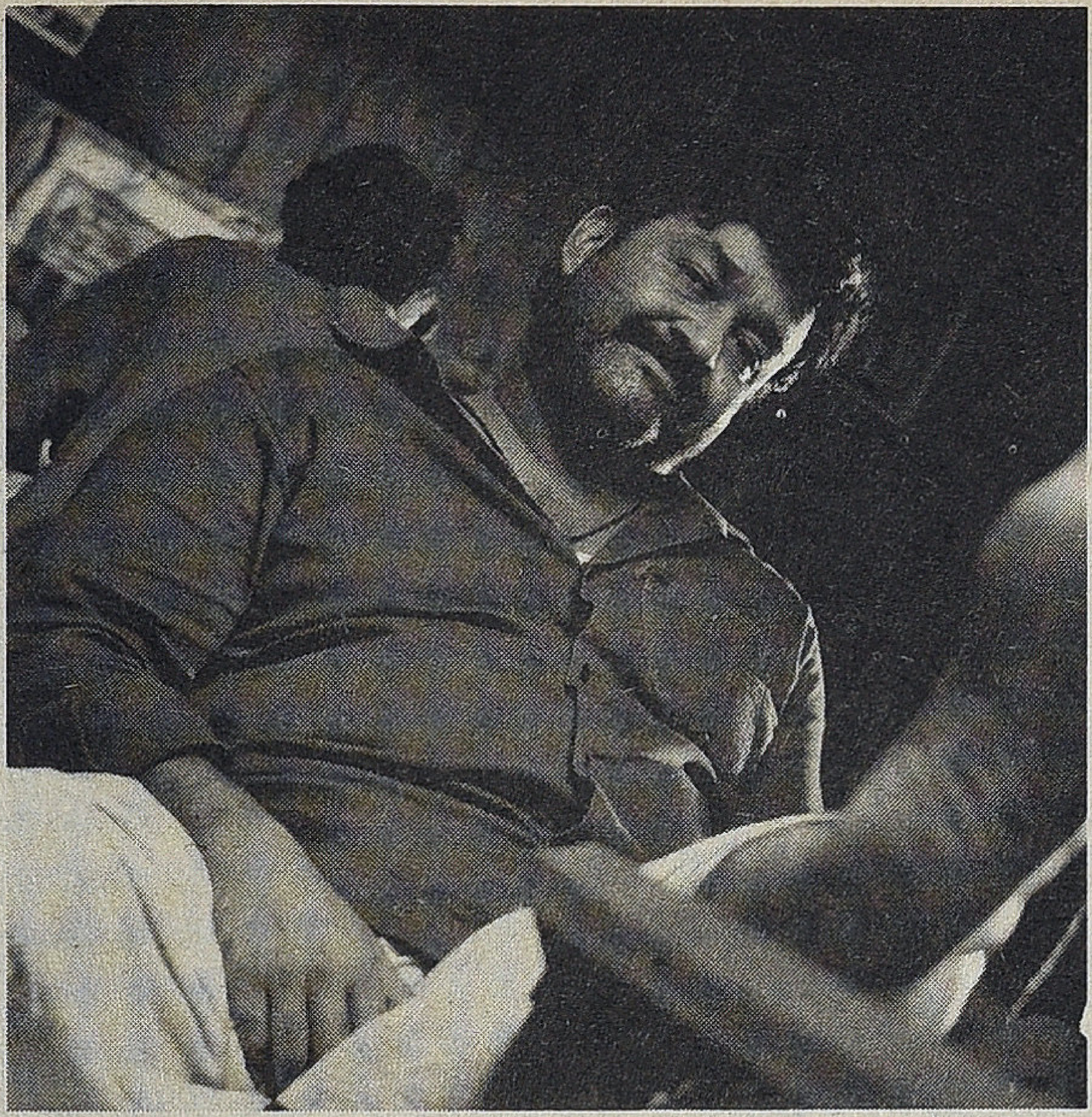
தான் அவர்களுக்குத் தெரியும் தாங்கள் இருவரும் உண்மையைச் சொல்ல வேண்டியது மரித்துப் போன இருவரிடமும்தான் என. நாயகனின் உறவினர்கள் வந்த இருவரையும் உடனடியாகக் கிளம்பச் சொல்ல நாயகன் அவர்களை மற்றொரு வாகனத்தில் விரட்டிச் செல்கிறான். ஓரிடத்தில் அவர்களை மடக்கிப் பிடித்து, "உங்களை என்னால் இப்போது என்ன வேண்டுமானாலும் செய்ய முடியும். ஆனால் நான் அதைச் செய்ய விரும்பவில்லை". தன் மகள் பிரியத்தோடு வளர்த்த நாய்க்குட்டியை வந்த நண்பர்களில் ஒருவரிடம் ஒப்படைக்கிறான். உன் மகளிடம் கொடு, அவளுடைய தங்கை கொடுத்துவிட்டதாய்ச் சொல்லிக் கொடு. மறுபடியும் என் மனம் விகாரம் ஆவதற்குள் இங்கிருந்து போய் விடுங்கள் என்கிறான்.

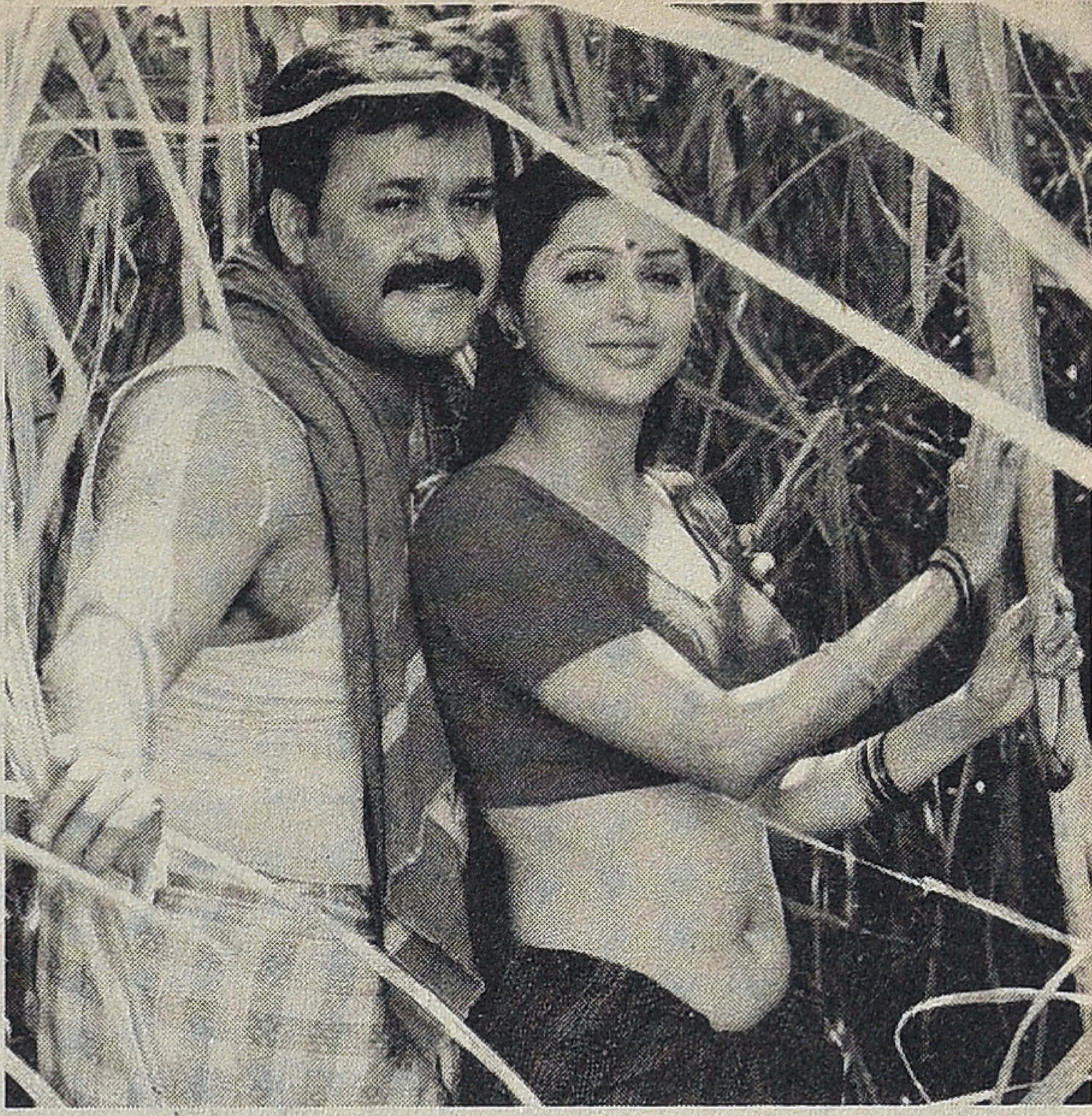
'பிரம்மரம்' என்ற சொல்லுக்கு அர்த்தம் வண்டு. செய்யாத குற்றத்தின் ரீங்காரம் தன் வாழ்நாள் முழுக்கத் துரத்தும் ஒரு மனிதனின் கதை. அது அவனை விடாது அந்த வண்டாய்த் துரத்துகிறது. இந்தப் படத்தில், இந்த நாயகப் பாத்திரத்தில் யார் வேண்டுமானாலும் நடிக்கலாம். ஆனால் அதை மோகன் லால் செய்யும்பொழுது வேறொன்றாக மாறி விடுகிறது. அவர் திரை வாழ்வில் ஏறக்குறைய முப்பதாம் ஆண்டில் செய்த படம் இது. மோகன் லாலை ஒரு முழுமையான நடிகன் (Complete actor) என்று மலையாள சினிமா அழைக்கிறது. அப்படி அவரை அழைப்பதில் கிஞ்சித்தும் பிழையில்லை என்பதை நிரூபிக்கும் படமிது. மோகன் லாலின் முப்பது ஆண்டு திரையுலக வாழ்வில் அவருக்கு மிகச் சிறப்பாக வட்டார மொழி பேச வராது. 'கிளிச்சுண்டன் மாம்பழத்தில்' பேசும் மலப்புர இஸ்லாமிய மலையாளம் மூலமோ, எண்பதுகளின் இறுதியில் 'தூவானத் தும்பி'யில் பேசும் திருச்சூர் மலையாளத்தின் வழியோ இதை நாம் உணரலாம். மற்றொரு முனையில் மம்முட்டி இதை அபாரமாகச் செய்வார். கடற்புரத்து மலையாளம் பேசும் 'அமரம்' ஆகட்டும், திருவனந்தபுரம் மலையாளம் பேசும் 'ராஜ மாணிக்கம்' ஆகட்டும், மலப்புரத்து மலையாளம் பேசும் 'பாலேறி மாணிக்கம்' ஆகட்டும். மம்முட்டி அபாரமாகச் செய்வார். மோகன் லாலுக்கு அப்படியான குறைபாடுகள் உண்டுதான். அவர் எப்பொழுதும் தோற்ற மாற்றங்களில் ஈடுபடுவதே கிடையாது. மிக அரிதாக 'அங்கிள் பன்' போன்ற படங்களில் நடித்திருக்கிறார். மற்றபடி என்றைக்கும் உள்ள வெயில் போல என்றைக்கும் உள்ள மோகன் லால். ஆனால் தோற்ற மாறுபாடுகள் இன்றி வட்டார வழக்குகளின் குறைபாடுகள் இருந்தாலும்கூட, அவர் ஒரு பாத்திரத்தைச் செய்யும்பொழுது அதன் ஆன்மாவைக் கொண்டு வந்து விடுகிறார்.

ஜெயமோகன் ஒருமுறை சொன்னார்: "மோகன்லால் தான் ரிகர்சலில் செய்வதை ஷாட்டில் மாற்றிச் செய்வார்" என. யாரேனும் ஏன் அப்படி என்று கேட்டால் 'தெய்வம் ஒண்ணு எடபட்டே" என்று பதில் சொல்வார் என்பார். அதன் பொருள், ரிகர்சலில் செய்வதை அப்படியே மறுபடியும் செய்யாமல் வேறொன்றைச் செய்வதில் தெய்வத்தின் பங்கும் கூட அதிலிருக்கக்கூடும் என்பதே. ஏற்கனவே ரிகர்சலில் செய்ததை அப்படியே செய்தால் அது மோகன் லால் மாத்திரமே. புதிதாக ஒன்றைச் செய்யும்பொழுது அதில் தெய்வத்தின் கையும் உண்டு என்கிறார். ஒரு தொலைக்காட்சி நேர்காணலில் மோகன் லால், "எனக்கு அந்தக் காட்சியில் நடிக்கின்ற வரை நான் என்ன செய்யப் போகிறேன் என்பது பற்றி திட்டவட்டமான அறிவு கிடையாது. அங்கே போய் நிற்கின்றேன், செய்கின்றேன். அங்கு நடப்பது வேறொரு மாயம். அதை என்னால் வார்த்தையில் சொல்ல முடியாது. அதை ஒரு மாயா விநோதம் என்றே நான் சொல்வேன்" என்று கூறினார்.

இந்த 'பிரம்மரம்' திரைப்படம் மோகன்லால் எனும் மகா நடிகனின் அச்சாணியில்தான் சுழல்கிறது. அவரைக்







கழித்துவிட்டு இப்படத்தைப் பற்றி யோசிக்கவே முடியாது. நண்பனின் வீட்டுக்கு வந்திருக்கும் பொழுது அவனது குழந்தையிடம் பேசும் மோகன் லாலும் நண்பன் வந்த பின் வாஷ்பேசினில் கைகழுவும்போது இருக்கும் மோகன் லாலும் ஒருவரல்ல. கண நேரத்தில் மோகன் லாலால் குழந்தைமை யிலிருந்து 35 வருட வஞ்சத்திற்கு மீள முடிகிறது. திரையில் நாம் ஆரம்பத்தில் அறியும் மோகன் லாலின் வருகை எதன் பொருட்டு என நாமறியோம். கோவையில் குண்டு வெடிக்கும் அந்த இரவில் குடித்துவிட்டு நண்பனுடன் பாலத்தின் கீழ் நின்று சலம்புகின்ற மோகன் லால், ஆட்டோவில் பாலியல் தொழிலாளி கையில் எழுதும்போது குறுகுறுக்கும் மோகன் லால், பாரில் நண்பனிடம் வந்தே தீர வேண்டும் என எகிறும் மோகன்லால், நண்பன் வீட்டில் குழந்தையுடன் குழந்தையாக மாறும் மோகன் லால், தமிழ்நாடு பேருந்தில் தமிழ் மக்களோடு ஒன்றறக் கலந்து பயணிக்கும் மோகன் லால், ஹை ரேஞ்ச் மலைப்பகுதியில் வேறொரு அவதாரம் எடுக்கும் மோகன் லால் என எத்தனை விதமான மோகன் லால்கள்.

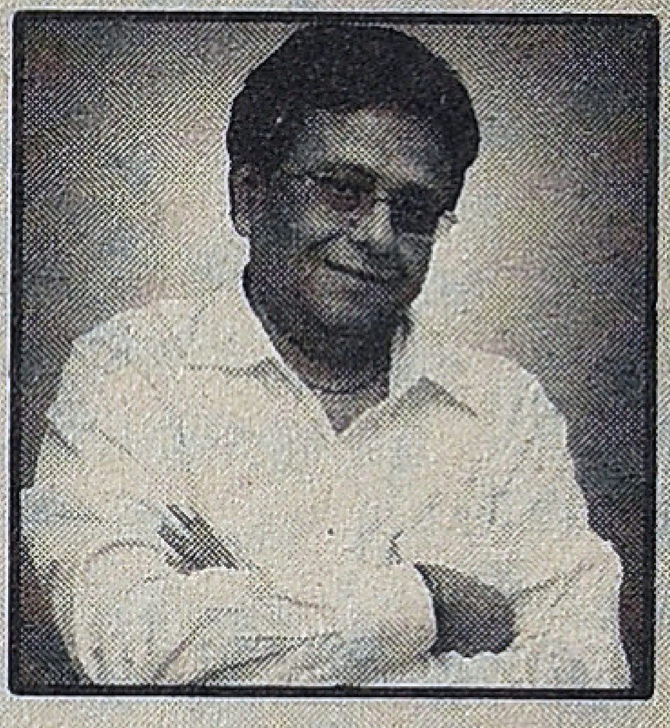
நிச்சயம் மோகன் லாலை மனதில் கொண்டே இந்தத் திரைக்கதையை எழுதியிருக்க வேண்டும். தன் வாழ்நாள் முழுக்கப் பொய்க் குற்றச்சாட்டினால் அல்லலுறும் ஒரு மனிதனின் கதை இது. அதன் பொருட்டு அவன் தன் பால்யத்தை இழந்தான். அடையாளங்களை மறைத்துக்கொண்டு வேறெங்கோ இருந்தாலும் அங்கும் அந்தப் பொய்க் குற்றச்சாட்டு அவனைத் தொடர்கிறது. அவன் மொத்தக் குடும்பத்தையும் கலைத்துப் போடுகிறது. மனைவியையும் மகளையும் கொல்கிறது. ஒரு சூறைக் காற்றைப் போல அந்தப் பழி அவனை விடாது தொடர்கிறது. மனைவியும் மகளும் மரித்த அந்த மண்ணில் அவன் வீழ்கையில் அந்தப் பழி அவனை விட்டு விலகி இருக்கக் கூடும். இனி அவன் யாரிடமும் எதையும் மறைக்க வேண்டிய அவசியம் இல்லை. யாரிடம் மறைக்க வேண்டுமென நினைத்தார்களோ அவர்கள் 'அறிந்து' மரித்துக் கிடக்கிறார்கள்.

மானுட குலம் தோன்றிய காலத்திலிருந்து குற்றமும் தண்டனையும் நம்மைத் தொடரவே செய்கின்றன. குற்றம் இழைத்திருந்தால் கூட ஒரு வகையில் சமாதானப்படலாம். செய்யாத குற்றத்தின் பொருட்டு வாழ்வை இழந்த மாந்தர்களை அறிவோம். சிறைகளில் எவ்வளவு பேர் இருக்கிறார்கள்? 9 வோல்ட் பேட்டரி என்ன செய்யுமென்று நாம் அறிவோம்தானே? கண்ணெதிரே எத்தனை பார்த்து விட்டோம்! நமக்கே பத்திரிகையில் பார்க்கும் பொழுது தெரியும் இவன் அப்பாவி என. ஆனால் ஒரு பெரிய நாடகத்தின் துணைப் பாத்திரமாக அவர்கள் வரலாற்றில் அடித்து அடித்து இழுத்துச் செல்லப்படுவார்கள். இப்படியான பல கேள்விகளை எழுப்புகிறது இந்தத் திரைப்படம். 'பிரம்மரம்' என்பதன் பொருள் வண்டென்றால் செய்யாத குற்றத்திற்குத் தன் வாழ்நாளை இழக்கும் மனிதனை அது எப்படியெல்லாம் துன்புறுத்தும்! அவன் வஞ்சிக்கப்பட்டதை விடாது காதில் ரீங்காரமிட்டுக் கொண்டேதான் இருக்கும்.

கோட்டயத்தில் இந்தத் திரைப்படத்தை இரவுக்காட்சி பார்த்துவிட்டு வெளி வருகையில் நல்ல மழை பெய்தது. எனக்கு கண்ணீர் அடக்கமாட்டாமல் வந்தது. எத்தனை மாந்தர்கள்! எத்தனை மாந்தர்கள்! இப்படி செய்யாததன் பொருட்டு சிலுவை சுமப்பவர்கள். அன்றும் இன்றும் என்றும் மொத்த மானுட வரலாறே கறைபட்ட வரலாறுதானே? இந்தத் தீமை இல்லாமல், வஞ்சனை இல்லாமல், சதிகள் இல்லாமல் என்ன நிகழ்ந்திருக்கிறது? தனி மனிதன் தொடங்கி வரலாறுகள் வரை இதுவே வழக்கம். 'பிரம்மரம்' அதனின் ஒரு சிறு ஒலி. ●

சிறந்த புத்தகத்திற்கான தேசிய விருது பெற்ற
தமிழ் திரைப்படங்கள் பற்றிய பொக்கிஷம்
M.R.P ₹1500/-
KNOCK-OUT
PRIDE OF TAMIL CINEMA
1931 - 2013
TAMIL FILMS THAT HAVE EARNED NATIONAL AND INTERNATIONAL RECOGNITION
G. DHANANJAYAN
A TREASURE ON TAMIL CINEMA
Published by:
Blue Ocean PUBLISHERS
G. DHANANJAYAN
FROM THE AUTHOR OF
BEST OF TAMIL CINEMA
(1931 - 2010)
Exclusively Distributed by:
DISCOVERY BOOK PALACE
AVAILABLE IN flipkart amazon AND AT ALL LEADING RETAIL STORES
CALL 9003078000/ 9003079000 FOR ANY ASSISTANCE

திரைக்கதை எழுதும் கலையை கற்றுத் தரும்
அரிய நூல் இயக்குநர் கே. ராஜேஷ்வரின் எண்ணத்தில்



இயக்குநர் திரு கே. ராஜேஷ்வர் பன்னீர் புஷ்பங்கள், ஏழாவது மனிதன், மீண்டும் ஒரு காதல் கதை, கடலோரக் கவிதைகள், ஜீவா, வெற்றி விழா, சிவலப்பேரி பாண்டி, இந்தியில் 'அஜப் பிரேம் கி கசப் கஹானி' மற்றும் சில படங்களின் திரைக்கதையில் பங்காற்றியவர். மேலும் தமிழில் நியாயத்தராசு, இதயத் தாமரை, அமரன், துறைமுகம், அதே மனிதன், கோவில்பட்டி வீரலட்சுமி, இந்திர விழா இன்னும் சில படங்களை இயக்கியவர்.

Blue Ocean PUBLISHERS வெளியீடு – இப்போது கடைகளில் கிடைக்கிறது

தொலைபேசி: 90030 78000 / 90030 79000

044 2472 1234

விநியோகம்: குளோபல் சினிமா பப்ளிஷர்ஸ், 8-11, வ.உ.சி. நகர் முதல் மெயின் ரோடு, ரவிபிரசாத் பிலிம் லேப், கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600024

flipkart amazon மூலம் நேரடியாக ஆர்டர் செய்யலாம்

அனைத்து புத்தகக் கடைகளிலும் கிடைக்கும்

வெகுஜன சினிமா ஒரு பார்வை

கலந்துரையாடலில் பங்குகொண்டவர்கள்: சுபகுணராஜன், பா.ஜீவசுந்தரி, அப்பணசாமி, கேசவன், சிஷ்டி, மிர்தாத் சரோ லாமா

சுபகுணராஜன்: ஏன் வெளியாகும் அத்தனை படங்களும் ஓடுவதில்லை? ஒரு தீவிர சினிமாவை எளிதாக உருவாக்கி விட முடியும். ஆனால் ஒரு வணிக சினிமாவை உருவாக்குவது அத்தனை சுலபமில்லை என்பது என் கருத்து. திட்டமிட்டு ஒரு வணிகப் படம் உருவாக்குவது என்பது சவால்தான். ஒரு மாடல் சினிமா ஏற்கனவே இருக்கிறது. அதை எந்த இடத்தில் நீங்கள் திருகப் போகிறீர்கள், எந்த இடத்தில் பிசையப் போகிறீர்கள் என்கிற செய் நேர்த்தியில்தான் அது வேறொன்றாக மாறுகிறது. ஏனெனில் எல்லோருக்கும் ஒரே விஷயம்தான் கையளிக்கப்படுகிறது. உதாரணத்திற்குக் காதல் கதை என்கிற ஒன்றை எடுத்துக் கொள்ளலாம். அது கிராமமா? நகரமா? என்ன மாதிரியான காதல் அது என்பதை முடிவு செய்ய வேண்டி இருக்கிறது. இயக்குநர் செய்யும் ஏதோ ஒரு நுட்பமான வேலைதான் அதன் வெகுஜனத் தன்மையை முடிவு செய்கிறது. அடிப்படை ஒன்றுதான்.

ஒரு விஷயத்தை முன்கூட்டியே தெளிவுபடுத்தி விடலாம். நாம் வணிக சினிமா குறித்துப் பேசுவதால் இந்தக் கலந்துரையாடல் கலை சினிமாவுக்கு எதிரானது அல்ல. கலை சினிமா குறித்து நாம் பேசப் போவதே இல்லை. ஒரு நல்ல வணிக சினிமா எடுப்பது குறித்துதான் நம் உரையாடல். பார்க்க எளிமையாகத் தெரியும் வணிக சினிமாவை எப்படி உருவாக்குவது என்பதைப் பற்றித்தான் பேசுகிறோம். ஒரே படத்தையேதான் ஒரு இயக்குநர் திரும்பத் திரும்ப எடுக்கிறார்.

சிஷ்டி : இதை வணிக சினிமா என்பதைவிட ஃபார்முலா சினிமா என்று வைத்துக் கொள்ளலாம்

கேசவன் : அதைவிட வெகுஜன சினிமா என்று வைத்துக் கொள்ளலாம். வணிக சினிமா என்று எடுத்துக்கொண்டால் நாம் வியாபாரம் குறித்துப் பேசப் போவதில்லை.

அப்பணசாமி: ஆம். அதன் வணிக வெற்றி குறித்து நாம் கவலைப்படத் தேவையில்லை. ஆனால் அது நல்ல வெகுஜன சினிமாவாக இருக்கிறதா என்பதே நம் கவலை.

சிஷ்டி : வெகுஜன சினிமா எடுப்பதற்கான மனநிலை என்பது வேறு. கலை சினிமா எடுப்பதற்கான மனநிலை வேறு.

சுபகுணராஜன் :அக்கறைகளும் கூட வெவ்வேறுதான். தீவிர சினிமா செய்யப் போகிறவர் ஒருவருக்குப் படம் தியேட்டரில் எத்தனை நாள் ஓடப் போகிறது என்கிற கவலையே கிடையாது.

அப்பணசாமி: இரு வகை சினிமாக்களிலும் ஃபார்முலாக்கள் உண்டு. ஆனால் சில நேரங்களில் அந்த ஃபார்முலாவே தோற்றுப் போகும். நக்கீரனில் கலைமணி ஒரு தொடர் எழுதுகிறார். அவர் இயக்கிய படங்கள்

தோல்வியுற்று அதையே பாக்யராஜ் போன்றவர்கள் எடுத்தால் வெற்றி பெறுகிறது என்கிறார். எந்த சினிமா வெற்றி பெறுகிறது, எந்த சினிமா தோல்வியுறுகிறது என்று கணிக்க முடியவில்லை என்றார் கமல்ஹாசன் முன்பு ஒரு முறை. ஆனால் இப்போதெல்லாம் சரியாகக் கணித்து விடுகிறார்கள் என்றே நினைக்கிறேன். ஆனாலும் படத்தின் வெற்றியை ரசிகர்கள்தான் முடிவு செய்கிறார்கள். சில படங்களுக்கு கெமிஸ்ட்ரி வேலை செய்யும். 'இது நல்ல படம்' பாருங்கள்' என்று பிறரிடம் சொல்லிச் சொல்லியே ஓட வைப்பதும் உண்டு. இதற்கு 'அவள் அப்படித்தான்' உட்பட பல படங்களை எடுத்துக் காட்டலாம். சூப்பர் குட் ஃபிலிம்ஸின் 'புது வசந்தம்' வெளிவந்தபோது ஒவ்வொரு தியேட்டருக்கும் போன் செய்து ஒரு வாரம் மட்டும் எப்படியாவது ஓட்டிவிடுங்கள் என்று கேட்டுக் கொண்டார்களாம். அதன் பின் படம் சூப்பர் ஹிட். சேலத்து நண்பர்கள் சிலர் என்னிடம் வந்து ஒரு படத்தை விநியோகிப்பதற்காக வாங்கப் போகிறோம் என்று கூறி என்னையும் அழைத்துச் சென்றனர். 'இந்தப் படம் ஒரு வாரம் ஓடிவிட்டால் பின் வெற்றிதான் என்றார்கள். அந்தப் படம் 'காதலுக்கு மரியாதை'. வெகுஜன சினிமாவைப் பொறுத்தவரை இரு விசயங்கள்தான். ஒன்று வெற்றிகரமான ஃபார்முலாவைக் கண்டுபிடிப்பது. இரண்டாவது படம் குறித்த தகவல் ரசிகர்களை நம்பகமான வகையில் சென்றடையச் செய்வது இரண்டும்தான். இப்போதெல்லாம் ஹைடெக் ஆகிவிட்டது. ஃபேஸ்புக், தொலைக்காட்சி விமர்சனம் எல்லாமே இதில் முக்கிய பங்கு வகுக்கின்றன.

இந்த ஃபார்முலாவைக் கண்டுபிடிப்பதுதான் சிரமம். உதாரணமாக இரண்டு படங்களை எடுத்துக் கொள்ளலாம். 'பதினாறு வயதினிலே', 'பசங்க' இரண்டுக்குமே முதலில் எழுதப்பட்ட திரைக்கதை படமாக்கப்படவில்லை. அது பலர் கைகளுக்குச் சென்று மாற்றி மாற்றித்தான் இறுதி வடிவம் பெற்றது. ஒருவேளை முதல் வடிவத்தை எடுத்திருந்தால் வெற்றி பெற்றிருக்குமோ என்னவோ தெரியவில்லை

சுபகுணராஜன்: இதில் ஒரு விஷயத்தைத் தெளிவுபடுத்திக் கொள்வது நல்லது. முதலில் 'மயிலு' என்கிற பெயரில்தான் இந்தப் படத்தை எழுதி என்.எஃப்.டி.சி.க்கு பாரதிராஜா அனுப்பினார். அங்கு எடுக்க வாய்ப்பில்லை என்றவுடன் 'பதினாறு வயதினிலே' உருவாகிறது. இரண்டு ஸ்கிரிப்டும் வெவ்வேறானவை.

கே.எஸ்.ரவிக்குமார் படத்தின் கதை விவாதத்திற்கு யார் வேண்டுமானாலும் வரலாம். அவர் படத்துக்குக் காட்சி சொல்லும் வல்லுநர்கள் பலர் உண்டு. 'படையப்பா' படத்தில் ஊஞ்சலை இறக்கிவிடும் காட்சியைச் சொன்னவருக்கு முக்கியமான மரியாதைகள் செய்யப்பட்டதாகச் சொல்வார்கள்.

அப்பணசாமி: 'மலையூர் மம்பட்டியான்' படத்தில் இறுதிக் காட்சியில் குழந்தை ஒன்று நடு வீதியில் வந்து மாட்டிக்கொள்ளும் காட்சி ஒரிஜினல் ஸ்கிரிப்டில் கிடையாது. யாரோ ஒருவர் சொல்ல சேர்க்கப்பட்டதுதான் அது.

கேசவன்: அந்தப் படத்தில் வரும் செந்திலின் பாத்திரத்தை கவிஞர் இளவேனில்தான் சொன்னதாகச் சொல்வார்.

சுபகுணராஜன்: படங்கள் ஒருவேளை நம் வாழ்க்கையோடு நெருக்கமாக இருந்தாலோ, எங்கோ அதில் நம்மை இணைத்துப் பார்க்கத் தோன்றினால் அதுதான் ஒரு வெற்றிகரமான படமாக மாறும் என எண்ணுகிறேன். இது கலை சினிமாவுக்கும் சரி, வெகுஜன சினிமாவுக்கும் சரி பொருந்தவே செய்யும்.

கேசவன்: வாழ்க்கைக்கு நெருக்கம் என்பதில் எனக்கு ஒரு கேள்வி இருக்கிறது. வெற்றிகரமாக ஓடிய 'சின்னத்தம்பி'யில் நம் வாழ்க்கைக்கு நெருக்கமாக என்ன இருந்துவிட்டது. அது எப்படி வெகுஜன சினிமாவானது?

சிஷ்டி: நம் வாழ்க்கைக்கு நெருக்கமானது (க்ளோஸர் டு லைஃப்) என்பது எது என்கிற கேள்வி இப்போது எழுகிறது.

கேசவன்: 'பருத்திவீரன்' க்ளோஸர் டு லைஃப் என்று ஒப்புக் கொள்ளலாம். ஆனால் அப்படி என்ன 'சின்னத்தம்பி'யில் இருக்கிறது?

சிஷ்டி: 'பாஸ் என்கிற பாஸ்கரன்', 'கத்தி' எல்லாம் கூட க்ளோஸர் டு லைஃப் எனலாம். வெகு ஜனங்களின் வாழ்க்கையில் எங்கோ இவற்றைத் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்கிறார்கள். ஃபார்முலா என்றால் இப்போதைய போக்கு என்ன என்பதைச் சரியாகக் கணிக்கத் தெரிந்திருக்க வேண்டும். கே.எஸ். ரவிக்குமார் ஏன் பழமையானவராகத் தெரிகிறார் என்றால் அவருடைய ட்ரெண்ட் இப்போது இல்லை. அது முடிந்துவிட்டது. அவருடைய குறியான பி சென்டர் பார்வையாளர்கள் இப்போது அவரைத் தாண்டிய ரசனைக்கு வந்து விட்டார்கள். இப்போது 'நாட்டாமை' பார்க்கும் இடத்தில் அவர்கள் இல்லை. ஆகவே இந்த மாற்றத்தைக் கணக்கில் கொண்டு ரசிகர்களைப் படத்துடன் தொடர்புபடுத்திக் கொள்ள வைக்க வேண்டும். இது தான் முதலில் முக்கியமானது. ராஜேஷுடைய படங்களோ, 'கத்தி'யோ ஏன் வெகுஜனத் தன்மையைப் பெறுகின்றன என்றால் அவை மக்களைத் தங்களோடு இணைத்துப் பார்க்க வைக்கின்றன. 'கத்தி'யில் இருக்கக்கூடிய அரசியல்

அறிவுதான் சாமான்ய மக்களுக்கும் இருக்கிறது. ஆகவே அவர்களுக்கு அந்தப் படம் பிடிக்கிறது. 'ரமணா'வும் அப்படியே. அப்புறம் 'காதல்'. இது மிக எளிதாக ஒரு படத்தோடு தன்னைத் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்க உதவும். இதற்கு உதாரணம் 'ராஜாராணி'யின் வெற்றி.

சுபகுணராஜன்: 'பாஸ் என்கிற பாஸ்கரன்' படத்தில் நாயகன் ஒரு பெண்ணின் பின்னால் வலுவாக அலைவான். அந்தப் பெண் நயன் தாராவாக இருப்பது ஒரு காரணம். ஒவ்வொரு காட்சியின் முடிவிலும் அந்தப் பெண் அவனுடைய அபத்தங்களுக்குச் செய்யும் எதிர்வினை மூலம் அழுத்தமானவளாக, பாஸிடிவான அறிகுறிகளை அளிப்பவளாகவே தெரிவாள். ஒரு கட்டத்தில் அவன் 'உங்களை எப்படி கரெக்ட் பண்றதுன்னே தெரியலீங்க?' என்று சொல்லும் ஷாட் இன்னமும் கண்ணுக்குள்ளேயே நிற்கிறது. ஓர் ஆண் தன்னுடைய கையாலாகாத்தனத்தை ஒப்புக்கொண்டு சரணடையும் அந்த இடம் மிக வலுவானது. இப்படியான ஒரு காட்சியைப் பார்ப்பவர்களும் தங்களோடு அதைப் பொருத்திப் பார்த்துக்கொள்வார்கள்.. .

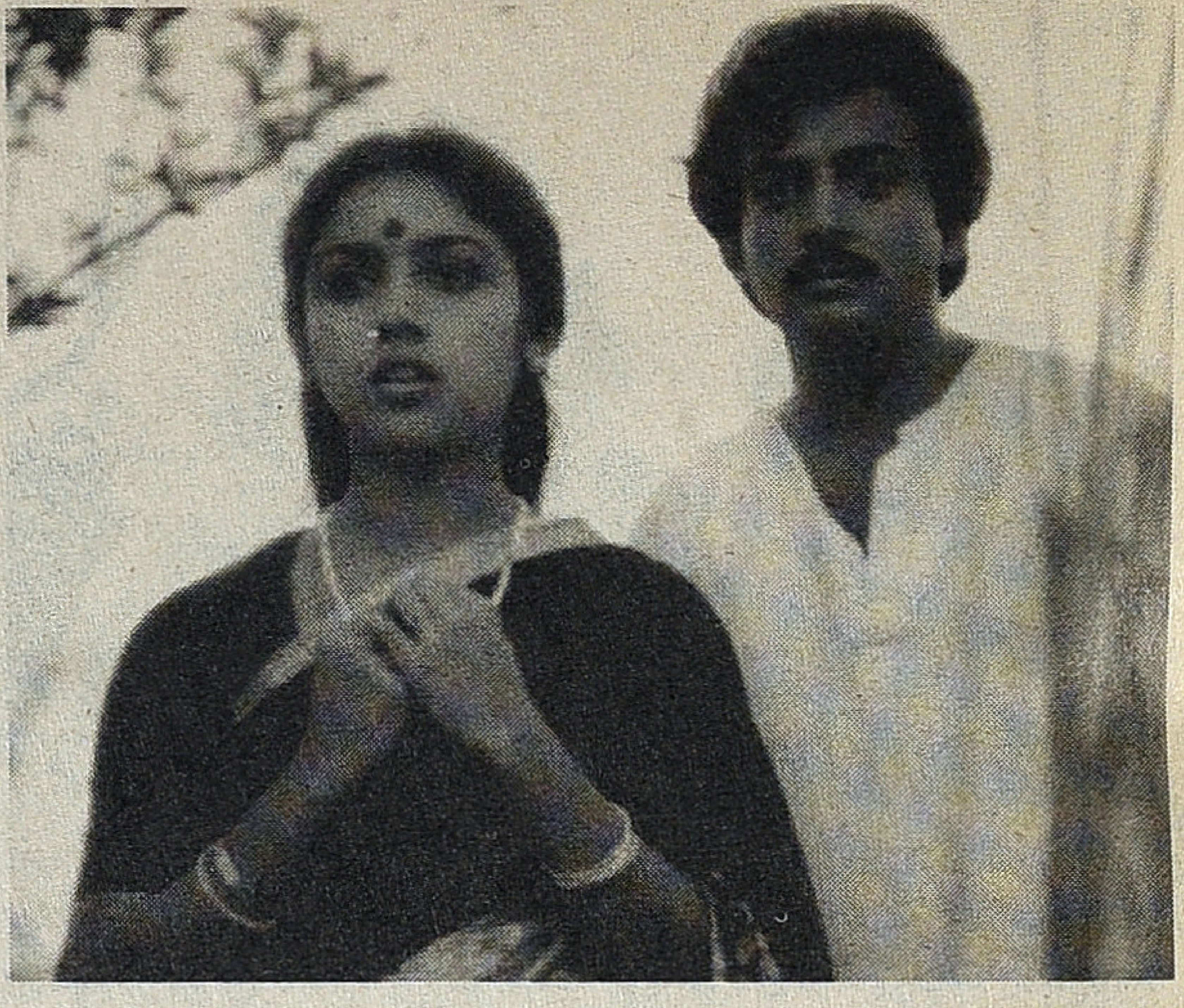
சிஷ்டி: நீங்கள் சொல்லும் விஷயம் அப்புறம்தான் வருகிறது. முதலில் வருவது ட்ரெண்ட்தான்.

கேசவன்: ராஜேஷ் படங்களில் எல்லாமே இந்த இரண்டாவது விஷயம் வந்துவிடுகிறது. 'சிவா மனசுல சக்தி'யில் ஜீவாவும் அப்படித்தான்.

கேசவன்: ட்ரெண்டுக்கு அடுத்து, புத்தம் புதியதாய் எதையாவது சொல்ல வேண்டும் என்கிற விஷயம் வருகிறது. இதுதான் வெகுஜன சினிமாவின் திரைக்கதை எழுதுவதில் மிகவும் கஷ்டமான விஷயம். கலைப்படங்களைப் பொறுத்தவரை நீங்கள் வெளியே எங்கே வேண்டுமானாலும் சென்று வரலாம். ஆனால் வெகுஜனப் படங்களில் ஃபார்முலாவுக்குள் நின்று, புதிய விஷயங்களைச் சொல்ல வேண்டும் என்பது மிகப் பெரிய சவால். 'எப்படி கரெக்ட் பண்றதுன்னு தெரியலை?' என்று சொல்வதையே அடுத்த படத்திலும் வைக்க முடியாது. புதிதாக ஒன்றைக் கண்டுபிடித்தேயாக வேண்டும்.

சுபகுணராஜன்: நீங்கள் சொன்ன 'ராஜா ராணி' படத்தில் அப்பா மகளுக்கு ஒரு காட்சி இருக்கும். அதில் நயன்தாரா தன் கண் மையெல்லாம் கரையக் கரைய அழுவதைக் காண்பிப்பார்கள். இந்தக் காட்சியில் நம்மால் இயல்பாக உள்ளே நுழைந்துவிட முடியும். அந்தப் பாத்திரம் ஓர் அனாதை. கிடைத்த வாழ்க்கை போய் விட்டதைச் சொல்லுமிடத்தில் கரைந்து அழுகிறாள் அவள்.

கேசவன்: ஒரு நாவலோ கதையோ கவிதையோ எழுதினால் குறிப்பிட்ட வாசகர்களுக்குத்தான் அது என்பது தெளிவாகத் தெரியும். ஆனால் திரைப்படம் என்பது அப்படி அல்ல. சென்னையிலிருந்து மார்த்தாண்டத்தில் இருப்பவர்களுக்கும் என்று மொத்தத்தில் ஒன்றைத் தர வேண்டும். அதை வெற்றிகரமாக வேறு செய்ய வேண்டும். வெற்றிகரமான வணிகப் படத்தைப் பிரதி எடுத்த எந்தப் படமும் ஜெயித்தது இல்லை. ஒருமுறைதான் ஒன்று ஜெயிக்கும். இரண்டாம் முறை என்றால் கேலிக்கூத்தாகி



விடும். ஆனால் 'மௌன ராகம்' படத்தையே மீண்டும் 'ராஜா ராணி' என்று வெற்றிகரமாக எப்படி ஓட வைக்க முடிகிறது என்கிற கேள்வி எழலாம்

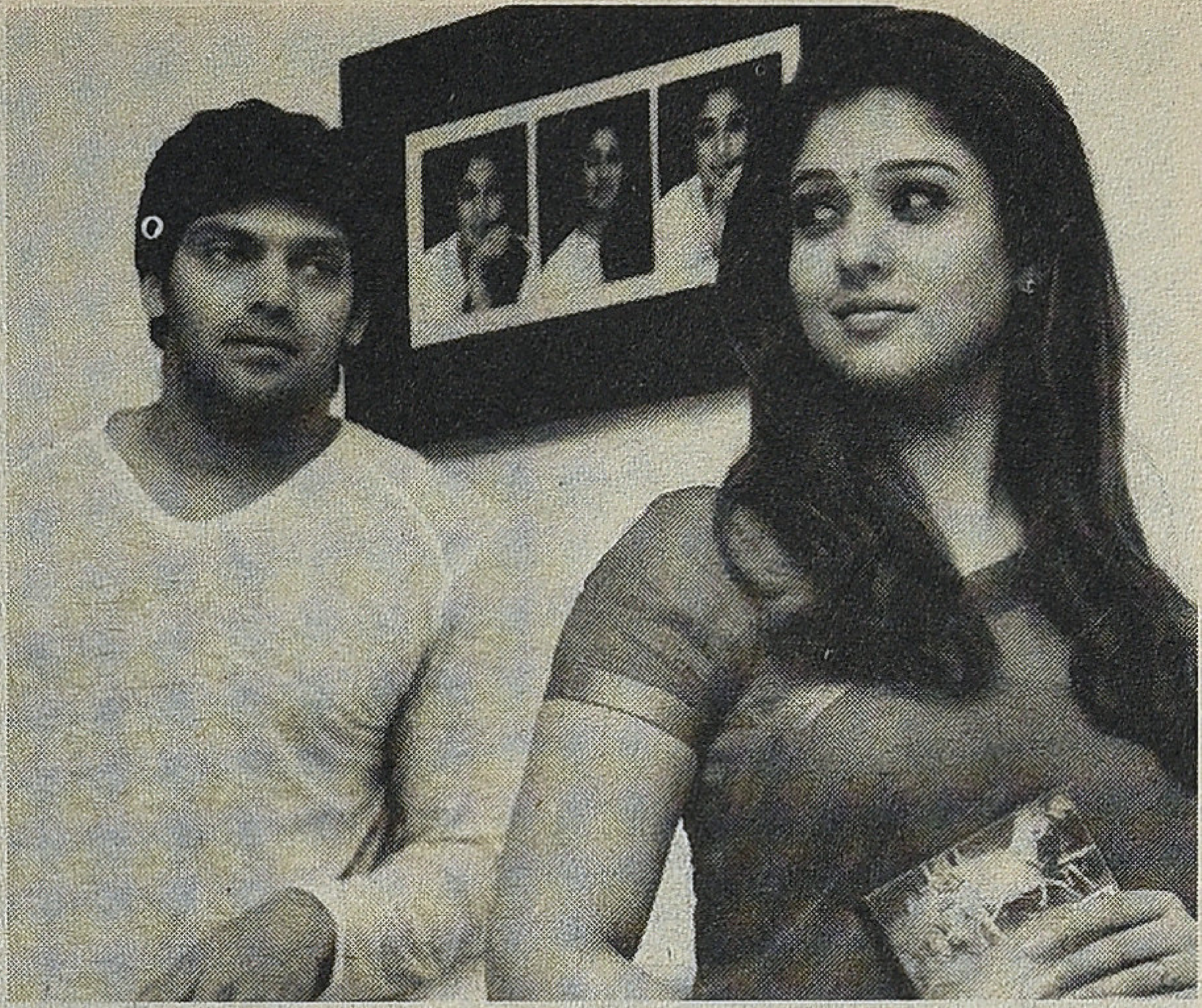
ஜீவசுந்தரி: 'தில்லானா மோனாம்பாள்' தானே 'கரகாட்டக்காரன்'. அதுவும் வெற்றிகரமான படம்தானே?

கேசவன்: எனக்கு இந்த க்ளோஸர் டு லைஃப் என்பதில் பிரச்சனை இருக்கிறது. அது க்ளோஸர் டு லைஃப் என்பதைவிட க்ளோஸர் டு மைண்ட் என்பதே சரி என நினைக்கிறேன்.

அப்பணசாமி: 'ரமணா', 'கத்தி' அல்லது எம்.ஜி.ஆர். படங்கள் முதலியவற்றில், அவரவர் மனதில் உள்ளுக்குள் அரசியல்ரீதியாகப் புகைந்து கொண்டிருப்பதைத் திரையில் பார்க்கும்போது அது ரசிகர்களுக்குப் பிடித்துப் போகிறது.

கேசவன்: வணிகப் படங்கள் எப்போதுமே ஆழமான விஷயங்களுக்குள் போவதில்லை. காதல், கொஞ்சம் நாயகத்தன்மை போன்றவை உண்டு. அதில் மகத்தான வெற்றி பெற்ற படங்களும் உண்டு. அவற்றில் அப்படி என்ன இருக்கிறது என்பதை நாம் கண்டுபிடிக்க வேண்டி இருக்கிறது. அதற்கான விடைதான் இந்த விவாதம்.

மிர்தாத் சரோ லாமா: ஒரு வெற்றிகரமான வெகுஜனப் படத்தில் கதை எவ்வாறு சொல்லப்பட்டிருக்கிறது? அதில் எவ்வளவு சுவாரஸ்யம் உண்டு என்பது மிகவும் முக்கியம். சில கதைகளையேதான் மீண்டும் மீண்டும் எடுக்கிறார்கள். ஆனால் சொல்லும் முறையில் வேறுபாடு இருக்கிறது. முன்னும் பின்னுமாகச் சொல்லக்கூடிய நான் லீனியர் வகை படங்களை எடுக்கிறார்கள். வெவ்வேறு இசை, வெவ்வேறு நிலப்பரப்பு என்று மாறி மாறி ஏதாவது செய்தாக வேண்டி உள்ளது. சுவாரஸ்யம்தான் ஒரு வெற்றிகரமான வணிகப் படத்துக்கான ஃபார்முலா என்று நம்புகிறேன். ஆறு ஃபைட், நான்கு பாடல்கள் அல்லது ரஜினி இருக்கிறார் என்பதெல்லாம் வெகுஜன சினிமாவின் அம்சங்கள் அல்ல. சுவாரஸ்யம்தான் இங்கு முக்கியம். க்ளோஸர் டு மைண்ட் என்பதை வைத்துப் பார்த்தால், 'சின்னத்தம்பி'யில் என்னதான் அப்பாவியாக இருந்தாலும்



தாலி பற்றி தெரியாமல் ஒருத்தன் இருக்கிறான் என்பதையெல்லாம் ஒப்புக்கொள்ள முடியாது. ஆனால் இந்தப் படம் வெற்றி பெறுகிறது.'சின்னத்தம்பி'யில் சுத்தமான ஒரு ஸ்கிரிப்ட் உண்டு. அதனால்தான் அது ஜெயித்தது. எல்லோரும்

மௌன ராகத்தை 'ராஜா ராணி'யோடு ஒப்பிடுகிறீர்கள். மௌன ராகத்தை விட ஒரு படி மேல் என்றே 'ராஜா ராணி'யைச் சொல்வேன். ஆண் பெண் உறவுக்குள்ளிருக்கும் மனரீதியான சிக்கல்களைச் சொல்கிறார் அட்லீ. அதை சுவாரஸ்யமாகச் சொல்கிறார் என்பதே இதில் முக்கியம், அடுத்து சிஷ்டி சொன்னது போல புதிதாக ஃப்ரெஷ்ஷாகச் சொல்வது. திருமணத்துக்கு முன் ஒரு காதலன் இருந்தான் என்கிற ஒரே விஷயத்தை வைத்துக்கொண்டு எப்படி மௌன ராகம்தான் 'ராஜா ராணி' என்கிறீர்கள்? மௌன ராகத்தில் மணம் புரிவதற்கு முன்னான காதல் அவளுக்கு முக்கியமாக இருக்கிறது. புதிதாக ஓர் ஆணைத் தன் வாழ்க்கைக்குள் ஒப்புக்கொள்ள முடியாமல் போகிறாள். ஆனால் 'ராஜா ராணி'யில் இருவருக்கும் தனித்தனியாகக் காதல் இருக்கிறது. நீங்கள் எவ்வாறு இதை ஒப்பிடுகிறீர்கள்?

சிஷ்டி: மௌன ராகத்தை எடுத்துக் கொஞ்சம் மாற்றினால் இப்படித்தான் வரும். இது தெரிந்தே செய்யப்பட்டது என்று அதன் இயக்குநரே சொன்னதுதான். சரி..! ஒரு படம் சுவாரஸ்யமாக இருக்க வேண்டும் என்பது சரியே. விஜயகாந்தின் பின்னால் விடியோ எடுக்கப் பத்திரிகையாளர்கள் அலைவார்கள். ஏனெனில் அதைப் பார்க்க ஒரு கூட்டம் இருக்கிறது. அது போலவேதான் சினிமாவும். பார்வையாளர்களுக்கு என்ன பிடிக்குமோ அதைத் தர முனைவார்கள். இன்றைக்கு டாஸ்மாக் மக்களோடு கலந்து விட்டது. ஆகவே டாஸ்மாக் பாடல் பல படங்களில் உண்டு. அன்றைக்குத் திராவிட இயக்கம் மக்களிடையே செல்வாக்கு பெறத் துவங்கியபோது அந்தக் கருத்தியலோடு 'பராசக்தி' வந்தது. இப்படி மக்களுக்கு எது பிடிக்கும் என்று பார்த்துப் பார்த்துதான் செய்ய வேண்டி இருக்கிறது. இதுதான் வெகுஜன சினிமாவுக்கான தன்மை. கலைப் படங்களில் தனக்கு என்ன பிடிக்குமோ, தான் நினைப்பதை ரசிகர்களுக்குத் தருவது என்றாகிறது.

கேசவன்: சிலர் ஸ்கிரிப்ட் எழுதும்போதே கதாபாத்திரங்களின் பெயரை எழுதாமல் நடிகர்களின் பெயரை எழுதுவதும் உண்டு. கிண்டலடிக்கும் பாத்திரமா? இதில் தம்பி ராமையாவை வைத்து எழுதுவோம் என்று எழுதும் தன்மையும் இருக்கிறது

சிஷ்டி: இப்படி திரைக்கதையை வெகுஜன சினிமாவுக்கு எப்படி உருவாக்குகிறார்கள் என்பது குறித்துப் பேசலாம்.

கேசவன் : நாளைக்கு வழக்கைச் சந்திக்கக் கூடாதே என்பதற்காகவே, மௌன ராகத்தை எடுத்துக்கொண்டு இதை மாற்றுவோம், அதை மாற்றுவோம் என ஒவ்வொன்றாக மாற்றி மாற்றி அது 'ராஜா ராணி' என்று ஆகிறது. 'ராஜா ராணி' நமக்குப் பிடிக்கவே செய்கிறது. நயன்தாராவை காண்பித்த விதம், சத்யராஜின் நடிப்பு, ஜெய்யின் பாத்திரப் படைப்பு என்று எல்லாமே சேர்ந்து அதன் வெகுஜனத் தன்மையைக் கூட்டுகின்றன. 'எங்கேயும் எப்போதும்' திரைப்படத்தின் ஜெய் பாத்திரத்தின் தொடர்ச்சிதான் இதிலும். ஜெய் அஞ்சலி காதலில் அவன் அப்பாவியாகவும், அவள் கம்பீரமாகவும் வருவது மக்களுக்குப் பிடிக்கிறது. 'மௌன குரு'வில் வரக்கூடிய இன்ஸ்பெக்டர் பாத்திரம் பிடிக்கிறது. இதுதான் க்ளோஸர் டு மைண்ட் என்கிறேன். இதைக் கண்டுபிடிக்க வேண்டியது இயக்குநரின் திறமையில் இருக்கிறது.

சுபகுணராஜன்: வயிற்றைத் தள்ளிக்கொண்டு பிரசவத்துக்காகக் காத்திருக்கும் ஒரு பெண் இன்ஸ்பெக்டர் என்பது திரைக்கதைக்குப் புதிது.

கேசவன்: தமிழ் சினிமாவிலேயே இல்லாத வகையில் அந்தப் பாத்திரத்துக்குப் பெயர் பழனியம்மா. தமிழில் கதை, கவிதை, நாடகம் எலலாவற்றும் கமர்ஷியல் என்பதற்கு உதாரணம் குறைவு. சுஜாதாவைத்தான் எழுத்தில் அப்படிச் சொல்லலாம். ஷஷாங் ரிடெம்ப்ஷன் திரைப்படம் இன்றைக்கும் ஹாலிவுட்டில் பி க்ரேட் வணிகப் படம்தான். ஆனால் நமக்கு அது முதல் தரமாகவே தெரிகிறது. ஆனால் இந்தச் 'சின்னத்தம்பி' படத்தின் வெற்றிக்கெல்லாம் என்ன காரணம் என்று உண்மையாகவே எனக்குத் தெரியவில்லை

சுபகுணராஜன். எப்போதுமே குறைபாடுள்ள ஒரு நாயகன் மீது நமக்குப் பரிவு உண்டு. 'பாகப்பிரிவினை', 'ராமன் எத்தனை ராமனடி', 'பதினாறு வயதினிலே' என்று இதற்குப் பல உதாரணங்கள் உண்டு. எப்போதுமே பார்வையாளன் நாயகனுடன் மட்டும்தான் தன்னை ஒப்பு நோக்குவான் என்று நாம் நம்பக்கூடாது. ஒரு பக்கம் நாயகனின் குறைபாடான அப்பாவித்தனத்தை நாயகத்தனமாகக் காட்டுவது, நகைச்சுவை டிராக்கில் குறைபாடுள்ள ஒருவனை காமெடியாகக் காட்டுவது என்று இரு விஷயங்கள் படத்தில் இருக்கும்.

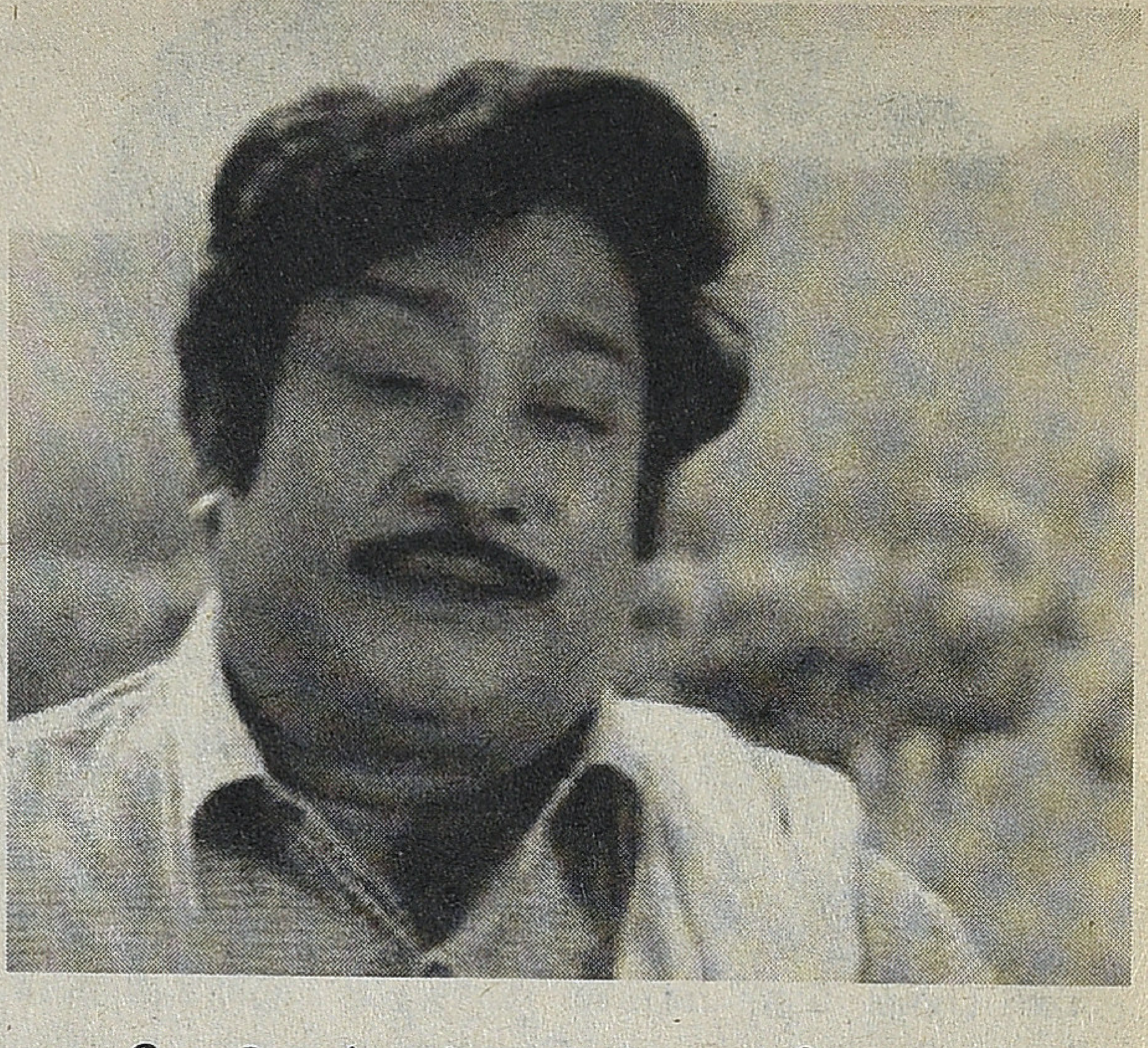
கேசவன்: ஆம். நாயகனுக்குத் தன் குறைபாட்டை மறைக்கத் தெரியாது. ஆனால் காமெடியனோ சாமர்த்தியமாக அதைக் கையாளத் தெரிந்தவன் என்று காட்டியிருப்பார்கள்.

சுபகுணராஜன்: ஒரு சொந்த அனுபவத்தைச் சொல்லியாக வேண்டும். ‘பதினாறு வயதினிலே’ வந்த முதல் நாள் தேவி தியேட்டரில் சென்று பார்த்தேன். யார் எடுத்தது, அது என்ன மாதிரி படம் என்றெல்லாம் அப்போது எதுவும் தெரியாது. போய்விட்டேன். படம் பார்க்கும்போதே, நான் பதற்றமாகி விட்டேன். எனக்கு முன் என்ன நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது? என்ன இப்படி ஒருத்தன் நம்ம ஊரை இப்படிக் காட்டிவிட்டான் என்று ஆச்சரியப்பட்டுப் போனேன். படம் முடிந்து வெளி வரும்போது படியருகே நின்று ஒரு இளைஞர் கைகூப்பியவாறு இருப்பதைப் பார்த்தேன். அவர்தான் டைரக்டர் என்றார்கள். ஏனோ பேசத் தோன்றவில்லை. விலகி வந்துவிட்டு மீண்டும் அருகில் சென்று ‘சார். நீங்க எந்த ஊர்?’ என்றேன். அவர் ‘நீங்க எந்த ஊர்?’ என்றார். ‘உசிலம்பட்டி’ என்றேன். ‘நானும் அந்த ஊர்தான். தேனி பக்கத்தில் அல்லி நகரம்’ என்றார். ஒரு பண்பாட்டு விஷயம் எப்படி ஆழமாக வேரூன்றி இருக்கிறது என்பதற்காகத்தான் இதைச் சொல்கிறேன். இத்தனைக்கும் அந்தப் படத்தில் வரும் நிலவியல் உண்மையானது அல்ல. ‘கருத்தம்மா’வில் மட்டும்தான் நிலவியல் கச்சிதமாக இருக்கும். ஆனால் ‘பதினாறு வயதினிலே’யில் இந்த நிலவியலை எல்லாம் தாண்டி, பண்பாட்டு ரீதியாக என் பண்பாட்டைச் சொல்லும், என் மனிதர்களைச் சொல்லும் படம் என்று கொண்டாடத் தோன்றுகிறது. இசை விமர்சகர் சுப்புடுவும் இந்தப் படத்தைப் பாராட்டி எழுதினார். என் ஊர்க் கதை என்பதால் என்னைக் கவர்ந்த அந்தப் படம் சுப்புடுவுக்கும் ஏன் பிடித்துப் போகிறது ?

கேசவன்: வெகுஜன சினிமாவில் நாம் அக மகிழும் சினிமா எது? ‘விருமாண்டி’, ‘காதல்’, ‘பருத்திவீரன்’ என்று எல்லாமே சாதியைப் பேசும் படங்களாகவும் இருந்தன என்பதை நாம் பேச வேண்டி இருக்கிறது. இதைத் தாண்டி ‘பதினாறு வயதினிலே’ யில் இவருக்குக் கிடைத்த சந்தோஷம் ‘கில்லி’யில் கிடைக்காது. ‘காதல்’ பார்த்தபோது எனக்கு அப்படி பரவசமாக இருந்தது.

சுபகுணராஜன்: தமிழின் உன்னதமான காதல் காவியங்கள் பத்து என்று சொல்லச் சொன்னால் அதில் ஒன்றாக ‘விண்ணைத் தாண்டி வருவாயா’ வைச் சொல்வேன். நடனம் வைக்கிறேன் என்று பெண்களைச் சித்திரிக்கும் விதம் எப்படி இருக்கிறதென்று நமக்குத் தெரியும். ஆனால் இந்தப் படத்திலும் பாஸ் என்கிற பாஸ்கரனிலும் நாயகிகளை அத்தனை அழகாகக் காட்டியிருப்பார்கள். கதாநாயகிகளுக்குச் சேலை கட்டிவிட்டது என்பதே முதல் வெற்றி. நாயகியின் காலை நாயகன் தொடுவான். ரஞ்சித்தின் முதல் படமான ‘அட்டக்கத்தி’யில் பேருந்தில் டிக்கெட் வாங்கி நாயகியின் கையை நாயகன் தொடுவான். என்ன அற்புதமான காட்சி!

சிஷ்டி: பண்பாட்டு அடிப்படையை வெகுஜன சினிமாவுக்கான அளவுகோலாக எடுத்து நாம் பேச வேண்டாம். ஏனெனில் ‘பருத்திவீரன்’, ‘விருமாண்டி’ போன்ற படங்கள் கொஞ்சம் கலைப்படங்களுக்கான தன்மையை நோக்கிச் சென்று திரும்புகின்றன. எந்தப் படத்தைப் பார்த்தாலும் பலவீனமான மனிதன்



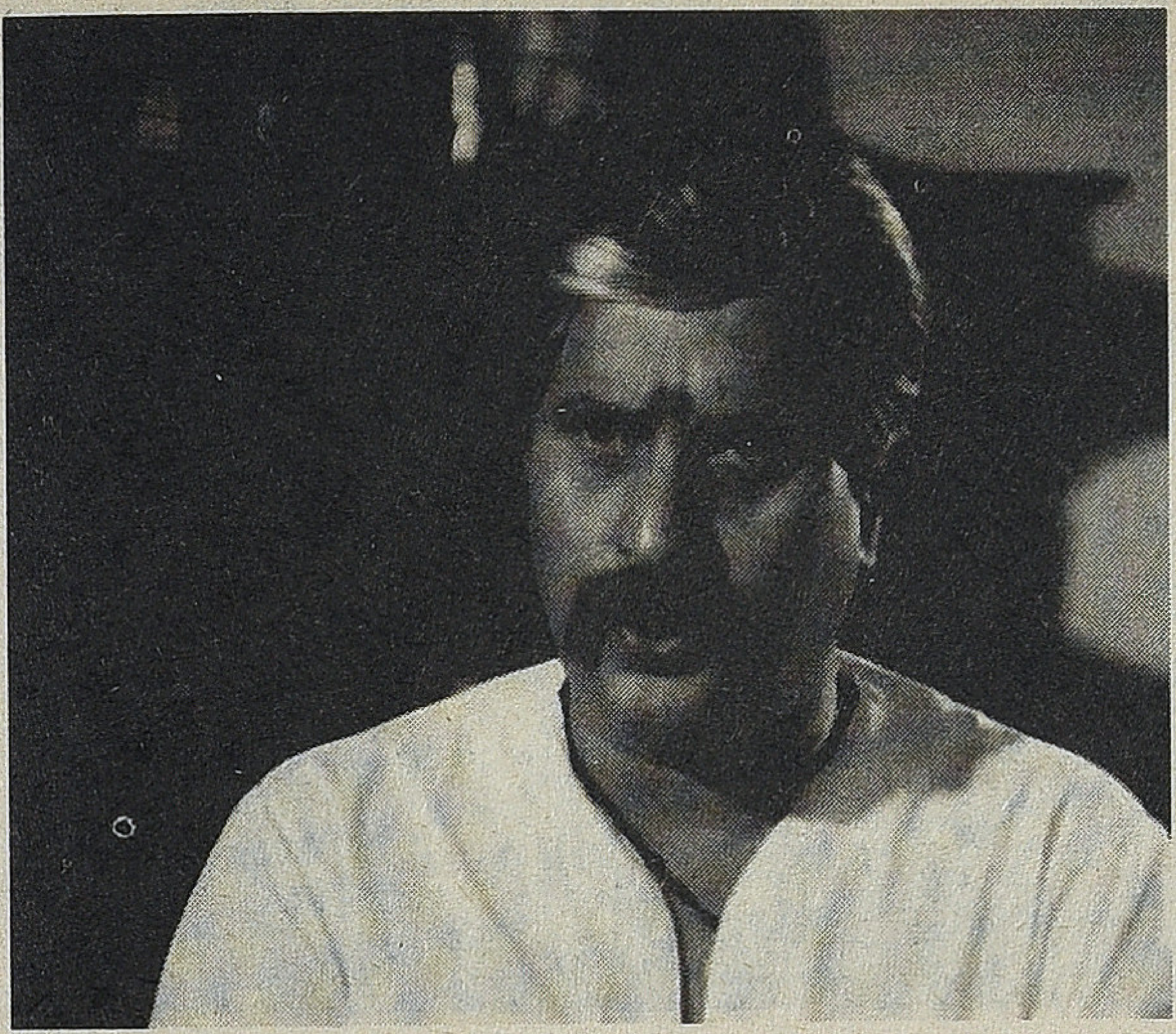
ஒருவனோடுதான் நம்மைப் பொருத்திப் பார்ப்போம். ‘சின்னத்தம்பி’, ‘முதல் மரியாதை’, ‘பதினாறு வயதினிலே’ போன்ற படங்களில் இவைதான் நிகழும். இந்தப் படங்களின் பாத்திரங்களின் பாலியல் விழைவுகள் இதில் முக்கியமான பங்கு வகிக்கின்றன.

ஜீவசுந்தரி: ‘சின்னத்தம்பி’, ‘பதினாறு வயதினிலே’, ‘பாஸ் என்கிற பாஸ்கரன்’ என்று எந்தப் படத்தை எடுத்துக் கொண்டாலும் பெண்கள் எல்லாம் மிக உயர்ந்த இடத்தில் இருப்பவர்களாகவும், நாயகர்கள் மிகச் சாதாரணமானவர்களாகவும் இருக்கிறார்கள். சின்ன வயதில் படம் பார்க்கும்போது எனக்குத் தோன்றும் ‘எப்பேர்ப்பட்ட பெண்ணுக்கு ஒரு பொறுக்கி மாதிரியானவனா?” என்று தோன்றும். பெரும்பாலான பெண்களுக்கும் இப்படித்தான் தோன்றும்.

‘‘சிஷ்டி’’ நீங்கள் சொல்வதைப் பாலினம் மாற்றியும் புரிந்து கொள்ளலாம். ‘கஜினி’யில் சூர்யா மிக உயரமானவராகவும் அசின் மிகவும் லோக்கலாகவும் இருப்பார்.

சுபகுணராஜன்: சினிமாவைப் பார்க்கும் பார்வை என்று ஒன்றிருக்கிறது. ஆண் பெண் என அனைவரும் ஆண் பார்வையில்தான் படம் பார்க்கிறார்கள் என்கிறது ஓர் ஆய்வு. நிற்க! சத்யஜித் ரேயின் படமான ‘அபு சன்சார்’ படத்தில் ஒரு ஷாட்டில் ஷர்மிளா தாகூர் படியில் இறங்கி வருவார். இந்தக் கலைப்படத்தின் நாயகி அறிமுகக் காட்சியை அபப்டியே ‘மை சாயர் தோ நஹீம்’ பாடல் காட்சியில் ‘பாபி’யில் வைப்பார். அழகியல் கலைப்படத்திலோ அல்லது வெகுஜனப் படத்திலோ கூட அது வெளிப்படும்.

சிஷ்டி: வெகுஜன சினிமாவிலிருந்து கலைப்படத்திற்குக் காட்சிகளை எடுக்க முடியாதே தவிர, கலைப்படத்திலிருந்து வெகுஜன சினிமாவுக்குப் பல காட்சிகள் போயிருக்கின்றன. ஷங்கர் பல ஷாட்கள் அப்படி எடுத்திருக்கிறார்.



கேசவன்: கலைப் படங்கள் வெகுஜன உளவியலுக்கு எதிராக இயங்குபவைதான்

சுபகுணராஜன்: பல ஆண்டுகளாக உலக இலக்கியம், உலகப் படங்கள் என எல்லாவற்றையும் பார்த்த பின்னும் இன்னும் வெகுஜன சினிமா பார்க்கும் மனதைத் தக்க வைத்துக் கொள்ள முடிகிறது. இது அறிவுஜீவி மனமாஅல்லது பண்பாட்டு மனமா? என்னால் அறிவுஜீவி மனதுடன் 'ஈரம்' படத்தைப் பார்க்க முடியாது. ஆக, அங்கே இயங்குவது பண்பாட்டு மனம்தான்.

சிஷ்டி: மல்டிபிள் பெர்சனாலிட்டி போல நாம் இரண்டு பேராகத்தான் இருக்கிறோம். 'ஒரு கல் ஒரு கண்ணாடி' பார்க்கப் போகும்போது இது இப்படித்தான் இருக்கும் என்று தெரிந்தேதான் போகிறேன். அதற்கு என் மனம் தயாராகி விடுகிறது. அங்கு கலைப் படம் பார்ப்பது போன்ற கச்சிதங்களை அது எதிர்பார்ப்பதில்லை. நாம் படங்களுக்குத் தக்கவாறு மாறிக் கொள்கிறோம்.

சுபகுணராஜன்: இல்லை. மாறுவதில்லை. நாம் இரண்டுமாகவே ஒரே நேரத்தில் இருக்கிறோம்.

கேசவன்: நமக்கு அனைவருக்கும் மிகவும் பிடித்த வெகுஜன படங்கள் என்னென்ன?

அப்பணசாமி: உலகம் சுற்றும் வாலிபனைச் சொல்லலாம்.

சுபகுணராஜன்: 'கலாட்டா கல்யாணம்', 'காதலிக்க நேரமில்லை', சுந்தர்.சி.யின் 'உள்ளத்தை அள்ளித் தா' இவையெல்லாம் காவியங்களா? இல்லை. ஆனால் இப்போதும் 'காதலிக்க நேரமில்லை' போட்டால் பார்க்க உட்கார்ந்து விடுவோம்.

சுபகுணராஜன்: 'சின்னத்தம்பி'யில் 'போவோமா ஊர்கோலம்' பாடல் முழுவதும் சிவாஜி கணேசனின் சூரக்கோட்டை தோட்டத்தில் எடுக்கப்பட்டது. அந்தப் படத்தின் வயல்வெளிகள், புழங்குவெளிகள் கொண்ட நிலவியலோடும் பெரும்பாலோனாரால் ஒத்துப் போக முடியும்.

சிஷ்டி: குஷ்புவின் பாத்திரம் போல எத்தனையோ பெண்கள் இருக்கிறார்கள்.

சரோ லாமா: 'கேளடி கண்மணி' படத்தில் அம்மாவின் மூச்சுக்காற்று உள்ளிருக்கும் தலைகாணியை ராதிகா எடுக்கும்போது அந்தச் சிறுமி அதைப் பிடுங்கி வைப்பாள். இந்த இடத்தில் ஒரு சாமான்யனால் தன்னோடு தொடர்புபடுத்திக் கொள்ள முடியும்.

ஜீவசுந்தரி: விசு பிரபலமாகாததற்கு முன் ரஜினிகாந்தே நடித்திருந்தாலும் அவருடைய கதையான 'சதுரங்கம்' ஓடவில்லை. ஆனால் விசு பிரபலமானவுடன் அதே கதையை 'திருமதி ஒரு வெகுமதி' என்கிற பெயரில் எடுக்கிறார். அது பெரும் வெற்றி அடைகிறது.

கேசவன் : இருக்கலாம். ஆனால் நான் சொல்ல வருவது சமூகத்தைப் புரட்டிப் போட்ட படங்கள் குறித்துத்தான்.

சரோ லாமா: 'சம்சாரம் அது மின்சாரம்' மிகப் பெரும் வெற்றி

அப்பணசாமி : 'விதி' படத்தைச் சொல்லலாம்

சிஷ்டி: கொஞ்சம் புதுப்படமென்றால் 'அங்காடித் தெரு'

சரோலாமா: 'சேது'வைச் சொல்லலாம்.

சுபகுணராஜன்: 'சேது' கொஞ்சம் கலைப் பட வரிசைக்குள்ளும் வந்து போகும். முக்கியமான இரண்டு படங்கள் குறித்துப் பேசலாம். தமிழ் சினிமாவின் வரலாற்றில் முக்கியமான மாற்று விஷயங்கள் எல்லாம் நடந்து கொண்டிருந்தன. பேச முடியாத விஷயங்களை எல்லாம் பேசத் தொடங்கின காலத்தில், மீறல்களைச் செய்யத் தொடங்கிய காலத்தில், ருத்ரய்யா, மகேந்திரன் போன்றோர் வேறொரு பாதையில் பயணித்தபோது, 25 ஆண்டுகளுக்கு முந்தைய 'பெரிய இடத்துப் பெண்' கதையை அப்படியே 'சகலகலா வல்லவன்' என்று ஆக்கி, 'முரட்டுக்காளை' என்று படம் தந்து ஏ.வி.எம். நிறுவனம் தமிழ் சினிமாவை மசாலா படுகுழிக்குள் தள்ளியது. கிராமங்களை நோக்கித் திரும்பி இருந்த கேமிராக்களை மீண்டும் செட்டுக்குள் கொண்டு வந்தது.

கேசவன்: தமிழ் சினிமா பேரரசர்கள் இல்லாமல் மூன்றாண்டுகள் இருந்தது. 1978, 79 80 அந்த ஆண்டுகள். 'அவள் அப்படித்தான்' மாதிரியான படங்களில் நடித்துக்கொண்டிருந்த கமல்ஹாசனையும் ரஜினிகாந்தையும் இந்தப் பாதைக்குத் திருப்பியதில் இப்படங்களின் பங்கு அதிகம். எஸ்.பி.முத்துராமன் ஒரு பேட்டியில் காலியாகக் கிடந்த ஏ.வி.எம். ஸ்டுடியோவை நோக்கி மீண்டும் தமிழ் சினிமாவைத் திரும்ப வைக்கவே பிரம்மாண்ட செட்கள் போட்டு எடுக்கப்பட்ட 'முரட்டுக்காளை' எடுக்கப்பட்டது என்கிறார்.

ஜீவசுந்தரி: 'பதினாறு வயதினிலே'வுக்குப் பின்னர் தமிழ் சினிமா கிராமங்கள் நோக்கித் திரும்பியிருந்தது.

சுபகுணராஜன்: 'பதினாறு வயதினிலே'யில் சண்டையே கிடையாது. ஒரு கல்லைத் தூக்கிப் போட்டுக்

கொன்றுவிடுவதுதான் மொத்தத்தில். இந்தப் படங்களில் சண்டைக்காட்சிகள் பல உண்டு.

அப்பணசாமி: எல்லோரும் 'பதினாறு வயதினிலே' பற்றி மட்டுமே பேசுகிறார்கள். ஆனால் அதற்கும் முன்னால் வந்த 'அன்னக்கிளி'தான் 'பதினாறு வயதினிலே' வுக்கு முன்னோடி.

ஜீவசுந்தரி: அதற்கு ஒரு முக்கியமான பலம் இளையராஜாவின் இசைதான்.

சுபகுணராஜன்: ஆர். செல்வராஜ் ஒரு பேட்டியில் கூறினார். 'மருத்துவச்சி' என்கிற ஸ்கிரிப்ட்டைத்தான் 'அன்னக்கிளி' ஆக எடுத்தார்கள். நீங்கள் சொல்வது போல முக்கியமான படம் தான். ஆனால் சமூகத்தை அப்படம் புரட்டிப் போட்டது இசையால்தான்.

ஜீவசுந்தரி: இதில் கதைத் திருட்டு உள்ளது. 'மருத்துவச்சி' யை அப்படியே எடுத்திருந்தால் அது வேறு. ஆனால் பூவை ஆறுமுகத்தின் 'அன்னக்கிளி' என்கிற நாவலிலிருந்து தலைப்பும் பாத்திரங்களின் பெயர்களும் சில சம்பவங்களும் எடுத்துக் கையாளப்பட்டிருந்தது.

சுபகுணராஜன்: 'அன்னக்கிளி' எந்தக் கிராமத்தில் நடக்கிறது என்கிற தகவலே இல்லை

சரோலாமா: 'பதினாறு வயதினிலே' யில் கூடத்தான் இல்லை.

சுபகுணராஜன்: எந்த கிராமம் என்பது குறித்து நமக்குச் சொல்லப்படாவிட்டாலும் 'பதினாறு வயதினிலே' படத்தில் நம்மால் அதன் பண்பாட்டோடு ஒன்ற முடியும் இதில் அது இருக்காது.

ஜீவசுந்தரி: அன்னக்கிளி யார், அவள் என்ன சாதி என்பது குறித்த பதிவுகள் எல்லாம் படத்தில் இருக்காது.

சுபகுணராஜன் : அன்னக்கிளி என்கிற மருத்துவச்சி ஒருவேளை பிற்படுத்தப்பட்ட சாதி அல்லது தலித்தாக இருக்கலாம். அதைச் சொல்வதில் என்ன பிரச்சனை தேவராஜ் மோகனுக்கு?

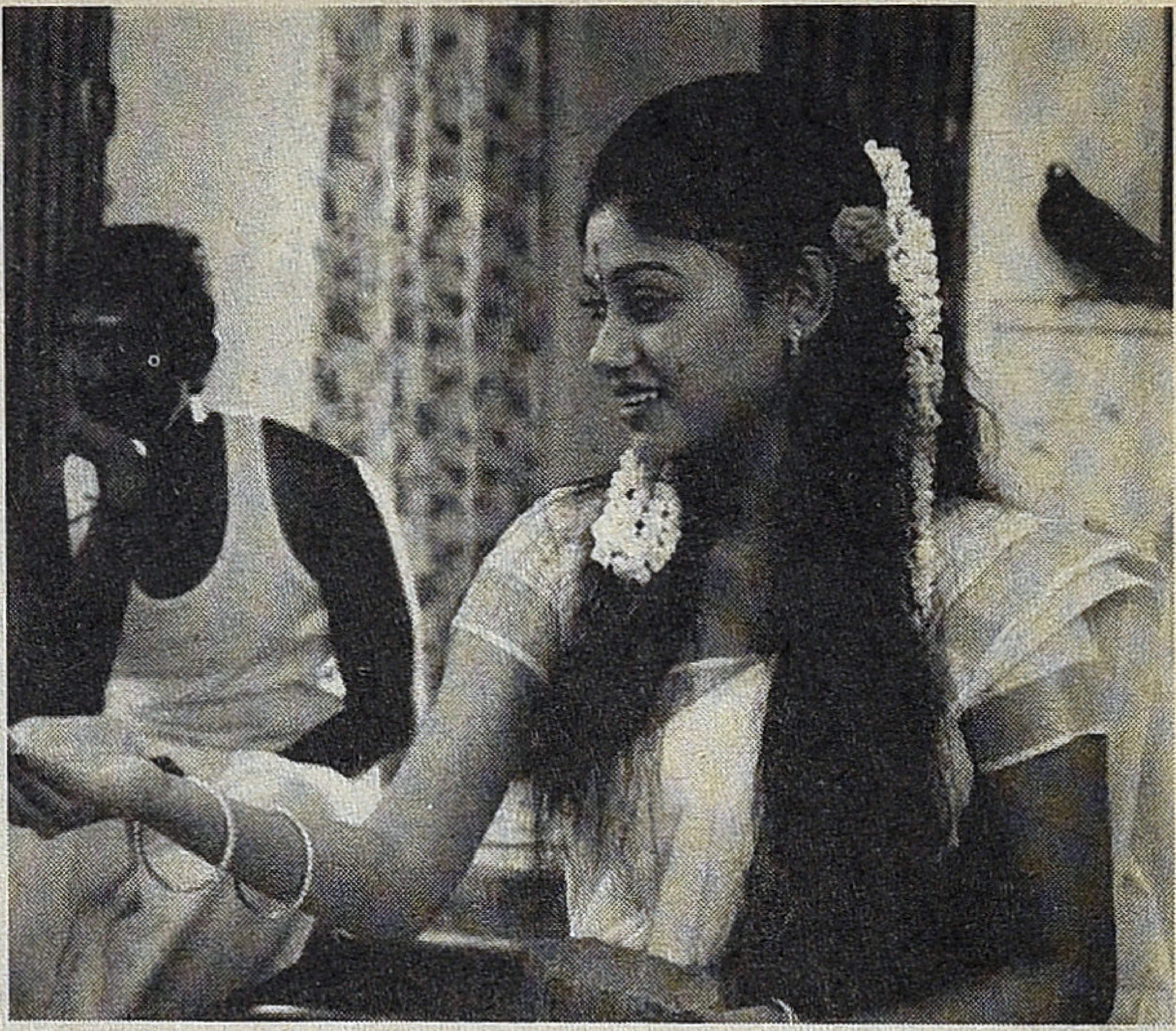
அப்பணசாமி: வெகுஜன வெற்றிப் படங்கள் எதற்கும் இப்படி கேள்வி வைக்காமல் 'அன்னக்கிளி'க்கு மட்டும் ஏன் இப்படியொரு கேள்வி?

ஜீவசுந்தரி: நிச்சயமாக சகலகலா வல்லவனுக்கு இந்தக் கேள்விகள் எழாது.

சுபகுணராஜன்: நீங்கள் சொல்வது மிகச் சரி. 'அன்னக்கிளி' பார்க்கும்போது ஒரு மனம் வேலை செய்கிறது. சகலகலா வல்லவனில் வேறு மனம். இரண்டுமாக நாம் இருக்கிறோம் என்பது உண்மை.

சிஷ்டி: நாம் இருக்கிறோம். எல்லாப் பார்வையாளர்களும் அப்படி இருக்கிறார்களா? அவர்களும் 'அங்காடித் தெரு' வையும் பார்க்கிறார்கள், 'மங்காத்தா' வையும் பார்க்கிறார்கள்.

ஜீவசுந்தரி: மக்களுக்குப் பிடிப்பதற்குப் பல காரணங்கள் உண்டு. 'சுந்தர பாண்டியன்' ஏன் ஓடியது? சாதிதான்



காரணம்

கேசவன்: 'மதயானைக் கூட்டம்' ஓடாததற்கும் சாதிதான் காரணம். தொண்ணூறுகளுக்குப் பின்னான ஒரு படத்தை எடுத்து அது ஏன் வெற்றி பெற்றது என்று ஆராய்ந்தால் நாம் இன்னும் கூடுதல் புரிதலுக்கு வரக்கூடும்

சுபகுணராஜன்: அதற்கு முன் 'முதல் மரியாதை'யின் வெற்றி குறித்துப் பேசிவிடலாம்.

ஜீவசுந்தரி: 'படிக்காதவன்', 'முதல் மரியாதை' இரண்டும் ஒரே நேரத்தில் வந்து சரிசமமாக ஓடியது.

கேசவன்: மணிவண்ணனின் 'இளமைக்காலங்கள்' பெரும் வெற்றி பெற்ற படம்.

சுபகுணராஜன்: இளையராஜா தன்னிடம் ஐந்து பாடல்களை மணிவண்ணனிடம் போட்டுக் காண்பித்த பின் இந்தப் பாடல்களுக்கு என்றே கதை எழுதி இப்படத்தை எடுக்கிறார்.

ஜீவசுந்தரி: மோகன் படங்கள் எலலம் இளையராஜா பாடல்களுக்காகவே ஓடியவைதான்.

அப்பணசாமி: ஆர். சுந்தர்ராஜனின் படங்களும் அப்படித்தான்.

சுபகுணராஜன் : 'வைதேகி காத்திருந்தாள்', 'அம்மன் கோயில் கிழக்காலே', 'நினைவே ஒரு சங்கீதம்' இப்படி பல படங்களை எடுத்துக்கொண்டால் இவற்றிலும் கதை எங்கே நடக்கிறது? கதை மாந்தர்களின் பின்னணி என்று ஒரு விவரமும் இல்லை. ஆனால் இந்தக் குறைகளை எல்லாம் மறக்கடிக்கும் வகையில் இளையராஜாவின் இசை இருக்கும்.

சிஷ்டி: ஒரு வேளை குப்பைப் படங்களுக்கெல்லாம் இளையராஜா மிகச் சிறப்பாக இசையமைத்துக் கொடுத்துக் காப்பாற்றாமல் போயிருந்தால், தமிழ் சினிமா இயக்குநர்கள் கொஞ்சம் வேறு மாதிரி சிந்தித்துக் கதை தந்திருப்பார்களோ என்னவோ? ஒரு வகையில்

தமிழ் சினிமாவின் வீழ்ச்சிக்கு அவரும் ஒரு காரணமாய் இருந்திருக்கிறார். ஒரு இயக்குநர் அரைகுறையாய்ப் படம் எடுத்திருந்தாலும், இளையராஜா அந்தக் குறையைத் தன் இசை கொண்டு நிவர்த்தி செய்து விடுகிறார்.

சுபகுணராஜன்: .படங்களின் நேட்டிவிட்டியைக் காலி செய்யும் வேலையை அவர் செய்தார். அவர் பெரிய இடத்தில் இருந்தார். அப்போது பாடல் எழுதவும் தொடங்கினார். 'அண்ணே! நீங்க மியூஸிக் பண்ணினால் போதும்' என்று கைகட்டி நின்றனர் பலர். படத்தில் பாடல்கள் மிகப் பிரமாதமாக வருமாறு போட்டுத் தந்து விடுவார். பயங்கரமான குப்பைப் படங்களும் கூட அவருடைய இசைக்காகவே ஓடின.

சரோ லாமா: குறிப்பிட்ட காலம் வரை இளையராஜாவின் இசை கோலோச்சியது. ரஹ்மான்,தேவா, வித்யாசாகர் ஆகியோரின் வரவுக்குப் பின் அவரைத் தேடிச் செல்வது குறைகிறது. அவருடைய இசை நீர்த்துப் போய்விட்டது என்று நான் சொல்லவில்லை. படங்களின் எண்ணிக்கை குறைகிறது. ஆக, அதற்குப் பின்னும் அவருடைய வரவுக்கு முன்னும் தமிழ் சினிமா இயக்குநர்கள் வேறு மாதிரி சிந்தித்து வேறு மாதிரிதான் படமெடுத்தார்களா? தமிழ் இயக்குநர்கள் அனைவரும் தூய சினிமாவை நோக்கிப் போய் விட்டார்களா அவருக்கு முன்னும் பின்னும்? ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் ஒரு கலைஞனை இப்படி விமர்சிக்கக்கூடாது.

சிஷ்டி: நீங்கள் இளையராஜாவின் ரசிகராக இருந்து பேசுகிறீர்கள்.

சரோலாமா: அப்படி அல்ல. பாலசந்தரை எனக்கு பிடிக்கும் பிடிக்காது என்பது வேறு. ஆனால் ஒரு இயக்குநராக அவருடைய பங்கைக் குறைத்து மதிப்பிட முடியாது. அது போலத்தான் இதுவும்.

சிஷ்டி: பாலசந்தரால் தான் ருத்ரய்யா போன்றவர்கள் அழிந்தார்கள்.

சரோ லாமா: அப்படிச் சொல்ல முடியாது. வணிகப் பின்புலம் இருக்கிறது. பிராமணராய் இருந்தார் என்பதெல்லாம் வேண்டும். ஆனால் ருத்ரய்யா போன்ற இயக்குநர்கள் தங்கள் தொழிலில் நிலைத்து நிற்க வேண்டியது அவர் பொறுப்புதான். அதற்கு பாலசந்தரை எப்படி குற்றம் சொல்ல முடியும்? அது போலத்தான் இயக்குநர்கள் புதியதைத் தேடவில்லை என்பதற்கு இளையராஜா ஒரு காரணம் என்று சொல்வது. அவரை குறைத்துச் சொல்லக்கூடாது.

சுபகுணராஜன்: இளையராஜாவை யாரும் இங்கே குறைத்து மதிப்பிடவில்லை. அந்தக் குப்பைப் படங்களிலும் அவருடைய பாடல்கள் அத்தனை இனிமையாக இருக்கும்.

கேசவன்: ராஜாவே இப்படித்தான் சொல்கிறார்: "பல சமயங்களில் எனது பாடல்கள் மலம் நிறைந்த குளத்தில் இருக்கக்கூடிய மலர்கள்". பாடல்களைப் போட்டு விட்டுத் திரும்பி அமர்ந்துதான் அதைக் கேட்க வேண்டும். பார்க்கவே முடியாது. ரீரிக்கார்டிங் அத்தனை பிரமாதமாக இருக்கும். ஆனால் படம் குப்பை. இப்படிப்பட்ட படங்களை எடுத்தவர்களை இயக்குநர்களாக ஆக்கியது யார்? கஸ்தூரி ராஜா, ராமராஜன், ராஜ்கிரண் போன்றவர்கள் வாழ்வு பெற்றது எப்படி?

சரோ லாமா: அப்படியென்றால் ராஜ்கிரண், ராமராஜன் படங்கள் எல்லாம் வெகுஜனப் படங்கள் இல்லை என்கிறீர்களா?

சுபகுணராஜன்: ஆர் செல்வராஜிடம் இளையராஜா சொல்வாராம். "என் பாட்டைக் கொல்றதே உன் வேலை" என்பாராம். எம்.எஸ்.விஸ்வநாதனுக்காகப் படம் எடுத்தவர்கள் இல்லை. ஏ.ஆர். ரஹ்மானிடம் ஒரு பெரிய பட்ஜெட்டுக்காகக் காத்திருப்பார்கள். ஆனால் ராஜா போல ஒரு லெஜெண்ட் வேறு யாரும் இல்லை. அதனால்தான் இத்தனை பாராட்டும், இத்தனை குற்றச்சாட்டும். ஒரு விஷயம் சொல்கிறேன். "புதிய வார்ப்புகள்" படம் எடுக்கும்போது ஒரு நூறு அடி ரன் அவுட் இருக்கிறது..என்ன செய்யலாம் என்று கேட்டபோது பாரதிராஜா சொல்கிறார். "கவலை வேண்டாம். ராஜா இருக்கும் வரை கவலை இல்லை. அப்படியே லேண்ட் ஸ்கேப்பை படமெடுத்து வைப்போம். ராஜா அதற்கு ரீரிக்கார்டிங் பார்த்துப்பார்" என்றார். படத்தில் பார்ப்பதற்கு அத்தனை பிரமாதமாக இருக்கும் அது.

அப்பணசாமி: ராஜா தன் இசையில் வந்த பாடல்களைப் பார்த்தவுடன் அவர் அழைத்து இதை வேறு மாதிரி எடுங்கள் என்று சொல்லி மீண்டும் எடுத்த வரலாறுகளும் உண்டு.

சுபகுணராஜன்: ராஜாவின் பின்னணி இசைக்காக மட்டுமே ஷாட் வைத்த இயக்குநர்கள் உண்டு.

கேசவன்: அவர் ஒரு மகத்தான் இசையமைப்பாளர் என்பதில் சந்தேகமே இல்லை. ஆனால் முட்டாள்களுக்கும் அவர் இசையமைக்க வேண்டி இருந்தது என்பதுதான் வேதனை.

ஜீவசுந்தரி: இளையராஜாவை விட்டு விடுவோம். நான்

சமீபத்தில் பார்த்த ஒரு விளம்பரம், குறிப்பிட்ட பிராண்ட் சமையல் எண்ணெய் 5 லிட்டர் வாங்கினால் சேரனின் 'ஜேகே என்கிற நண்பனின் கதை' டிவிடி இலவசம் என்கிறது. 'ஆட்டோகிராஃப்' எடுத்த சேரனுக்கா இந்த நிலைமை? பேசாமல் படத்தை தியேட்டரிலேயே வெளியிட்டிருக்கலாமே என்று தோன்றியது.

கேசவன்: 'ஆட்டோகிராஃப்' ஒரு Cult hit படம்

சுபகுணராஜன்: cult hit என்கிற வார்த்தையே பக்தி மரபிலிருந்து வருகிறது. குறிப்பிட்ட ஒரு குழுவுக்கே அப்படம் ஆதர்சமாக இருக்கும். பழையவற்றிலிருந்து மாறி, புதிய உடைப்பைத் தரும். உதாரணமாக 'ஆரண்ய காண்டம்' படத்தைச் சொல்லலாம். 'பதினாறு வயதினிலே', 'காதலிக்க நேரமில்லை', 'அவள் அப்படித்தான்', 'சுப்பிரமணியபுரம்' போன்றவற்றைச் சொல்லலாம். ஆனால் 'ஆட்டோகிராஃப்', 'அட்டக்கத்தி' படங்களெல்லாம் அதில் வராது. அவை எல்லாம் கமர்ஷியல் கனெக்ட் படங்கள்.

சரோ லாமா: 'நடுவுல கொஞ்சம் பக்கத்தைக் காணோம்' படத்தை கல்ட் மூவி என்று சொல்லலாமா?

சுபகுணராஜன்: அது நிச்சயம் நல்ல கமர்ஷியல் படம். ஆனால் கல்ட் மூவிக்குள் வராது. கே.எஸ். ரவிக்குமார், ஷங்கர், சுந்தர். சி ஆகியோரை சமீபத்திய நல்ல வணிகப் பட இயக்குநர்கள் என்று எடுத்துக்கொள்ளலாம்.

ஜீவசுந்தரி: பெண்களைத் தியேட்டருக்கு வர வைத்த விசு போன்ற இயக்குநர்களை வைக்கலாம்.

கேசவன்: டி.ராஜேந்தர், பாக்யராஜ் இருவரும் முக்கியமான வணிக இயக்குநர்கள். ரஜினிகாந்த் படமொன்று, கமல் படம் ஒன்று, அத்தோடு சேர்த்து 'உயிருள்ள வரை உஷா' வெளிவந்தது. உச்ச நடிகர்களின் படங்களுக்கு இணையாக ஓடியது இவருடைய படம்.

சுபகுணராஜன்: டி.ராஜேந்தரையும் ராஜேஷையும் நாம் கமர்ஷியல் சினிமா என்கிற வகைப்பாட்டுக்குள் முக்கியமானவர்களாகப் பார்க்கலாம். தொண்ணூறுகளில் விக்ரமனைச் சொல்லலாம். ஒரே கதையைத் திரும்பத் திரும்ப எடுத்தாலும் விக்ரமன் படங்கள் ஓடின. விஜய் என்ற நடிகனை உருவாக்கியதே 'பூவே உனக்காக' என்ற விக்ரமனின் படம்தான். நமக்கு ஒரு மரபு உண்டு. அது 'பாசமலர்' மரபு. அதே படத்தைக் 'கிழக்குச் சீமையிலே' என்றும் எடுக்க முடியும். இவற்றுக்கு அடி நாதமான ஒரு விஷயம் உண்டு. ஆண்பெண் உறவு பற்றி மட்டுமே பேசிக் கொண்டிருந்த தமிழ் சினிமாவில் குடும்ப உறவுகள் உடைவது, சிதைவது போன்றவற்றைக் காண்பித்த பீம்சிங், பி.ஆர்.பந்துலு, கே.எஸ்.கோபால கிருஷ்ணன் வரிசையில் கடைசியாக வந்தவர் டி.ஆர். வணிகப் படங்களை வெற்றிகரமாகத் தந்த அந்த டி.ஆர். இப்போது கோமாளியாகப் பார்க்கப்படுவதுதான் வேதனை.

கேசவன்: ஆனால் பல வெற்றிகளைத் தந்த ஸ்ரீதர் ஒருபோதும் கோமாளி ஆகவில்லை. அவரும் வெகுஜனப் படங்கள் தந்த ஒரு நல்ல இயக்குநர்தான்.

சுபகுணராஜன்: ஸ்ரீதர் கோமாளி ஆகவில்லை. ஆனால் அவர் 'அழகே உன்னை ஆராதிக்கிறேன்' படத்தை இளையராஜாவின் பாடல்களை மட்டுமே வைத்து எழுதினார். அதற்குப் பின்னான அவருடைய படங்கள் சோபிக்கவில்லை.

கேசவன்: 'கல்யாணப் பரிசு' எடுத்தவர் விக்ரமை வைத்தும் எடுத்தார் என்பதுதான், எப்படிப்பட்ட படங்களையும் எடுக்கக்கூடியவர் அவர் என்று சொல்கிறது.

சுபகுணராஜன்: இதில் ஒரு மாறுபட்ட கருத்து இருக்கிறது. ஸ்ரீதர் பெரிய இயக்குநர் என்பதில் சந்தேகமில்லை. ஆனால் versatality என்று சொல்லக்கூடிய வகையில் பல்வேறுபட்ட படங்களைத் தந்தவர் பீம்சிங்தான். 'பராசக்தி' யில் பீம்சிங் துணை இயக்குநர். 'பாசமலர்' எடுத்தவர்தான் 'ஒரு நடிகை நாடகம் பார்க்கிறாள்', 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்' என்றும் எடுத்தார். பாரதிராஜாவால் அது முடியாது.

கடவுள், பக்தி கமர்ஷியல் பற்றிப் பேசித்தான் ஆக வேண்டும். எனக்குத் தெரிந்து தமிழில் உள்ளது போல இத்தனை பக்திப் படங்கள் வேறு மொழிகளில் இருக்காது என நினைக்கிறேன். திராவிட இயக்கத்திற்கு எதிர்ப்பாகப் புராணப் படங்களை நோக்கியது தமிழ் சினிமா. தமிழை யார் கையாள்வது என்பதில் திராவிட இயக்கங்களுக்கும் புராணப் படங்களுக்கும் இடையில் போட்டியே இருந்தது. இதில் ஏ.பி. நாகராஜனின் கடவுளர் சினிமாக்கள் இந்த வகை கமர்ஷியலில் வரும்.

ஜீவசுந்தரி: ஹாலிவுட் படங்களின் கடவுளர்களின் உடைகளை நம்ம ஊர் கடவுளர்களுக்கும் அணிவித்தார். அதற்கு நல்ல உதாரணம் 'சரஸ்வதி சபதம்'.

சுபகுணராஜன்: ரோமானியக் கடவுளர்களின் உடைகள்தான் தமிழ்க் கடவுளர்களுக்கு. கடவுளர்கள்

தமிழில் பேசத் தொடங்கினார்கள்.

அப்பணசாமி: வைதிகப் பிடிப்பிலிருந்து விடுபட்டுத் தமிழ் பக்திப் படங்கள் அமைந்தன

கேசவன்: 'திருவிளையாடல்' ஒரு முக்கியமான வெகுஜன சினிமா

ஜீவசுந்தரி: பக்திப் படங்கள் மட்டுமல்ல, 'மேல்நாட்டு மருமகள்', 'வா ராஜா வா', 'கண்காட்சி' போன்ற படங்களையும் எடுத்தார் ஏ.பி.நாகராஜன்.

சுபகுணராஜன்: 'நவராத்திரி'யும் அவர் படம்தானே? இதை தசாவதாரத்துடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கலாம். முப்பது நாற்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் அத்தனை நவீனமாக எடுக்கப்பட்ட படம் அது. ஆனால் இப்போது எடுக்கப்பட்ட 'தசாவதாரம்' போல மேக் அப்பால் ஒப்பேற்றவில்லை. அந்தத் தெருக்கூத்துக்காக புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரானிடம் சிவாஜி பயிற்சி எடுத்துக்கொண்டார். 'நவராத்திரி'யை குட் கமர்ஷியல் படமென்றும் தசாவதாரத்தை பேட் கமர்ஷியல் என்றும் சொல்லலாம்.

சிஷ்டி: ஹரி, ராஜமௌலி போன்றோர் முக்கியமான கமர்ஷியல் படங்கள் தந்தவர்கள். ஹீரோயிசத்தை நம்புபவர்கள்

சுபகுணராஜன்: ஒரே கதைதான். ஒவ்வொரு படத்திலும் நாயகன் ஆதிக்க சாதிக்காரனாக இருப்பான். 'ஆறு' படம் மட்டுமே வேறு மாதிரி.

சரோ லாமா: ஹரியின் நிலப்பரப்பு மட்டும் ஒவ்வொரு படத்துக்கும் மாறும்: 'பாட்சா' வை மிக முக்கியமான ரஜினி கமர்ஷியல் படம் எனலாம்.

சுபகுணராஜன்: உருவாக்கத்தில் வரலாறு படைத்தது 'பாட்சா'...அதன் பின் 'கில்லி'..

சிஷ்டி: 'பாட்சா' படத்தில் 'நெகடிவ்வில் மாறும்' பாட்சா வரவில்லையென்றால் அந்தப் படமே வேறு. அது படத்திற்கு வேறு ஒரு தன்மையைக் கொடுத்து விடுகிறது.

சுபகுணராஜன்: சுரேஷ் கிருஷ்ணா அதன் பின் அதேபோல படம் பண்ண நினைத்தும் அதில் வெற்றி அடையவில்லை.

சரோ லாமா: 'பாட்சா' படம் போல ஷங்கருக்கும் 'எந்திரனில்' ஒரு வாய்ப்பு கிடைத்தது. ஆனால் சுரேஷ் கிருஷ்ணாவின் மேஜிக் எல்லாம் இதில் இல்லை.

சுபகுணராஜன்: ஹாலிவுட்டில்தான் Machine-Man conflict படங்கள் அதிகம். அதை ஷங்கர் இங்கு செய்தார். இதில் முக்கியமான விஷயம் மண் மயமாக்குதல். அந்த எந்திரனுக்கு அம்மா பெயர் வைக்கும் இடம். பெயர் கேட்கும்போது '25 ஜிகாபைட்ஸ்ஸோ' என்று எதையோ சொல்லும்போது, 'உனக்கு ஒரு தம்பி பிறந்தால் சிட்டிபாபு என்று பெயர் வைக்க நினைத்தேன்' என்று சொல்லும்போது சிட்டிபாபு என்று பெயராகும்போதுதான் இந்த எந்திரனுக்கு ஒரு மனிதத்தன்மையே கிடைக்கிறது.

கேசவன்: ஒரே சம்பளத்தில் நாயகன், வில்லன் இரண்டு வேலைகளையும் வாங்குவதும் கூட ஷங்கரின் திறமை.

சுபகுணராஜன்: அதை அவ்வளவு எளிதாகப் பார்த்து விட முடியாது. ரஜினிக்கு அந்த நம்பிக்கையின்மை வந்தது. தன்னை எதிர்க்கும் ஒரு பாத்திரம் வேண்டும் என்றவுடன் அது தானாகவே இருக்க வேண்டும் என்று எண்ணியதன் வெளிப்பாடே. அதனால்தான் 'சிவாஜி' யில் அவர் மொட்டையாக வருவதைப் பார்க்க வேண்டும். 'எந்திரன்' சிட்டி பாத்திரம், 'சந்திரமுகி' யில் வேட்டையன் என்று நெகடிவ் கேரக்டர்கள் செய்வதற்கான ஒரு மிகப் பெரிய தாகமும் திறமையும் அவருக்கு இருக்கிறது.

ஜீவசுந்தரி: 'ஜிகர்தண்டா'வில் பாபி சின்ஹாவின் பாத்திரத்தை செய்யும் ஈர்ப்பு தனக்கு இருக்கிறது என்று அதனால்தான் ரஜினி சொல்கிறார்.

கேசவன்: இதை ஷங்கர் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார்.

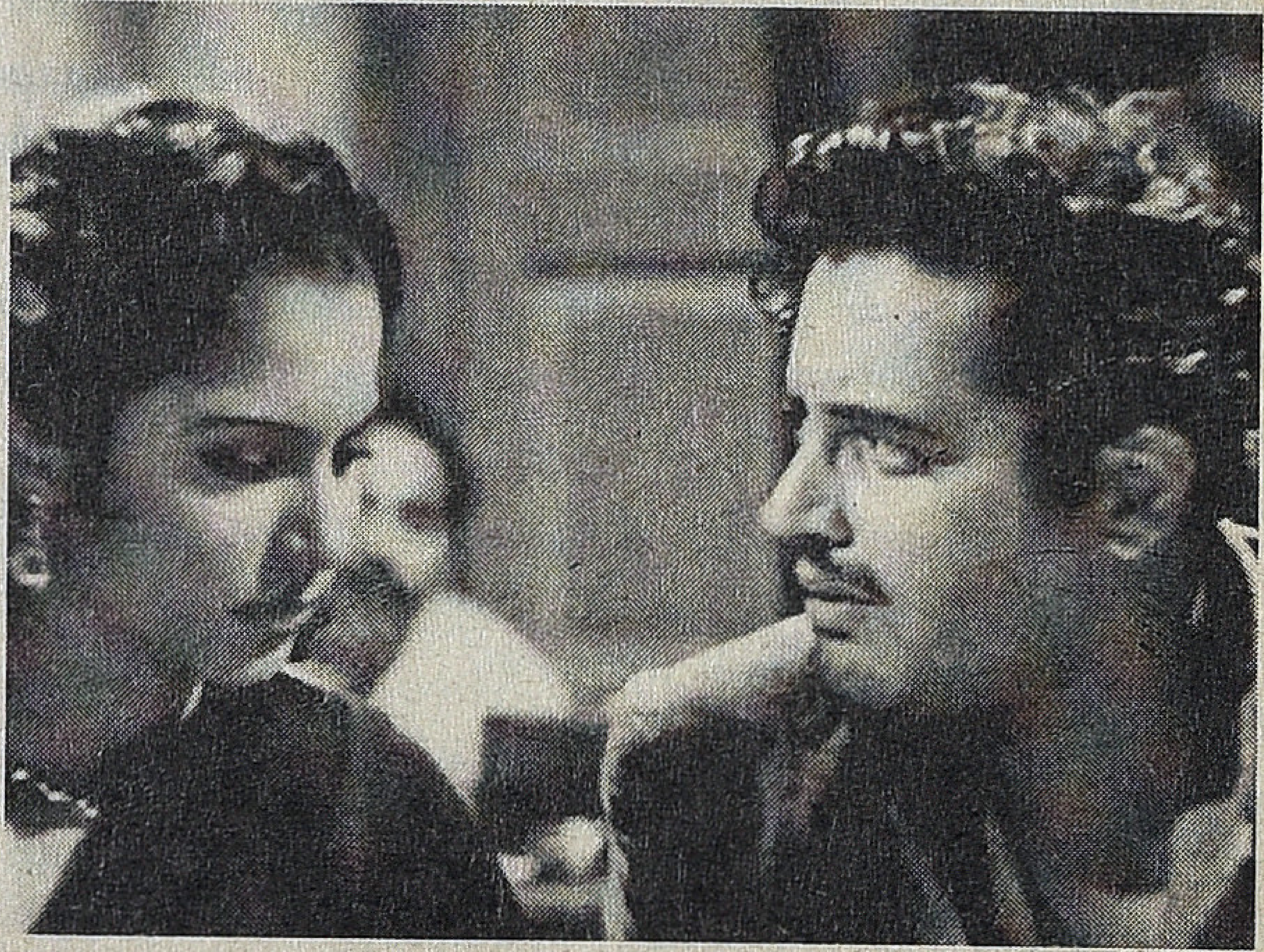
சரோ லாமா: ரஜினிக்கு இணையாகப் 'படையப்பா' வில் நீலாம்பரி பாத்திரம் பேசப்பட்டது இதற்கு ஒரு காரணமாக இருக்கலாம்.

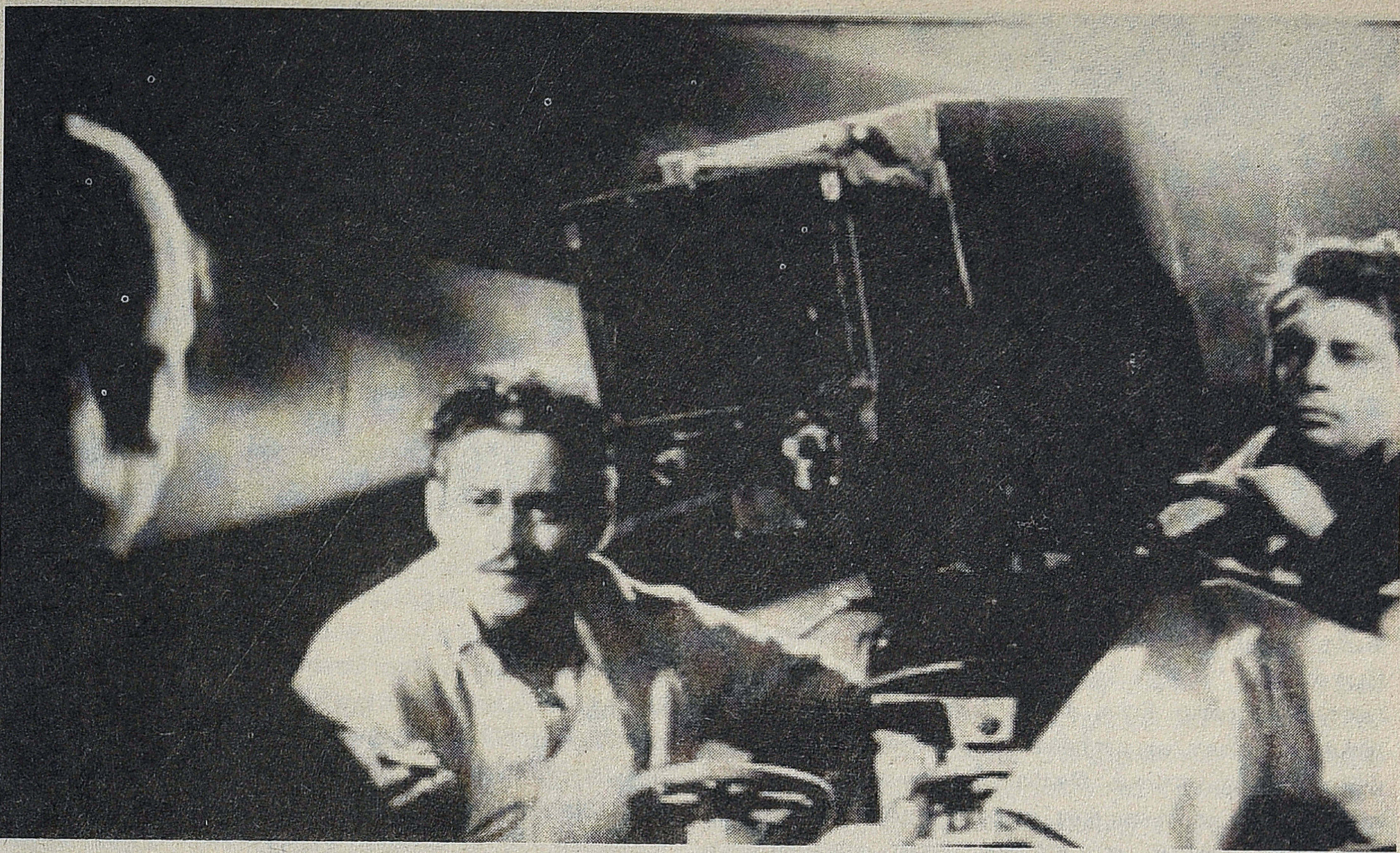
சுபகுணராஜன்: நம் கமர்ஷியல் படங்கள் மீதான ஒரு பெரும் விமர்சனம் வடிவேலுவின் காமெடியில் இருக்கிறது. 'பாட்சா' படத்தின் இறுதிக்காட்சி ரீல் அறுந்து போனபின் 'அருணாச்சலம்' படத்தின் இறுதிக்காட்சியை வைக்கும் காமெடிதான். ராஜேஷ் படங்களைத் தியேட்டரில் அப்படி ரசிக்கிறார்கள். 'வாசுவும் சரவணனும் ஒண்ணாப் படிச்சவங்க' படத்தின் இரண்டாவது பாதியில் எதற்கு சிரிக்கிறோம் என்றே தெரியாமல் மக்கள் சிரிக்கிறார்கள். 'பாஸ் என்கிற பாஸ்கரன்' படம் போலவே இதிலும் ஷகிலா வருகிறார். பெண்கள் பின்னால் அலைவது, பெண்களை வைத்துக் காமெடி செய்வது என்று இருக்கும் ராஜேஷ் படத்தைத் தமிழர்கள் ரசிப்பது என்பது தமிழ்ச் சமூகம் எப்படி இருக்கிறது என்பதற்கான உதாரணம்.

வீ.கே. மூர்த்தி: கூரையிலிருந்து ஒரு கீற்று

காகஜ் கே பூல் (காகித மலர்கள்)லை இயக்கிய குருதத் இந்தி மைய நீரோட்ட சினிமாவின் கடந்த நூற்றாண்டின் முதன்மை இயக்குனர்களில் ஒருவராக, பிமல் ராய் மற்றும் 1950களின் ராஜ் கபூருடன் சேர்த்து போற்றப்படுகிறார். குரு தத்தின் படங்களில் ப்யாஸா (1957), காகஸ் கே பூல் (1959) மற்றும் சாஹிப் பிபி அவுர் குலாம் (1962) இந்தி சினிமாவின் சாதனைகளாக கருதப்படுகின்றன. அதில் காகஸ் கே பூல் படத்தின் சில முக்கியமான ஸ்டுடியோ சம்பந்தப்பட்ட காட்சிகள் நான் பயின்ற பூனே திரைப்பட கல்லூரி வளாகம், அதன் முன்னர் அமரர் வி. சாந்தாராம் மற்றும் அவரது நான்கு பங்குதாரர்களான தாம்ளே, பதேலால், தஹிபர் மற்றும் குலகர்னியின் பிரசித்திபெற்ற பிரபாத் ஸ்டுடியோவாக இருக்கையில் அங்குள்ள ப்ளோர் அல்லது சௌண்ட் ஸ்டேஜில் எடுக்கப் பட்டது. மாணவர்களாக நாங்களும் தேவ் ஆனந்த் உட்பட பல சினிமா உருவத்திருமேனிகள் உலாவிய அந்த வெளிகளில் மிதக்கும் தொன்மங்கள் மற்றும் துணுக்குகளுடன் எங்கள் பயிற்சிகளை தொடர்ந்தோம்.

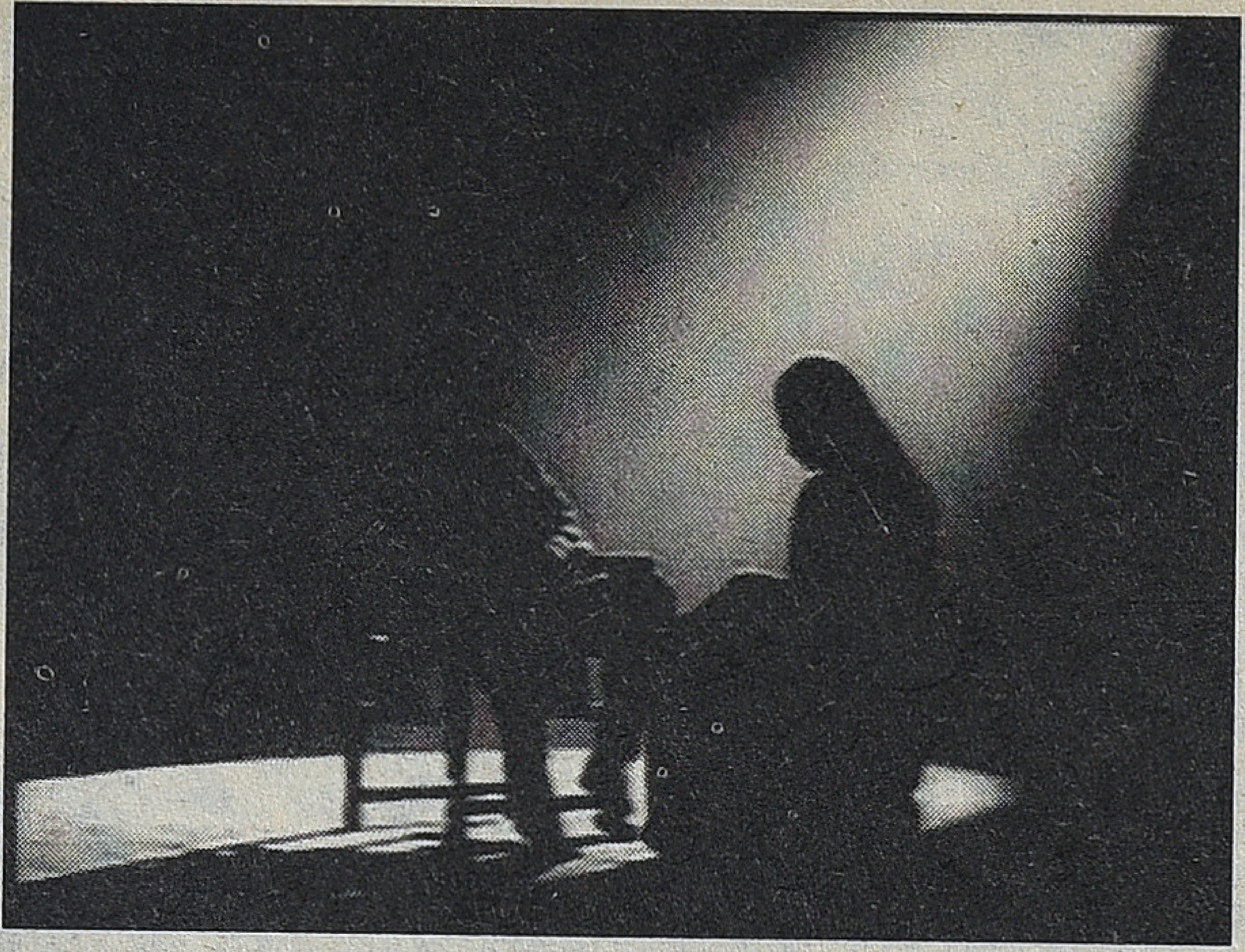
பிறகு நான் பம்பாயில் பணியாற்றிய காலங்களில் மீண்டும் எனது படங்களின் திரையிடல்களுக்காகவோ அல்லது சிறப்பு வகுப்புகளுக்காகவோ பூனே திரைப்பள்ளிக்கு சென்ற காலகட்டங்களிலும் கடைசியாக 2007ல் சென்னையிலுள்ள பிரசாத் அகேதமியிலும், அங்கு அவர் ஒளிப்பதிவு வொர்க்ஷாப்பிற்கு வந்திருந்த போது, மூர்த்தி அவர்களை சந்திக்கும் வாய்ப்புகள் கிட்டியது. அவரை குருதத் பற்றிய தனது ஆவணப்படத்திற்காக நேர்காணல் கண்ட நஸ்றீன் முன்னி கபீர் அயோவாவில் தனது படத்தைப் போட்டுக்காட்ட வந்திருந்த போதும் சென்ற வருடம் லண்டனில் எனது மாணவர்களுக்கு சிறப்பு வகுப்பெடுக்க முன்னி கபீர் அவர்கள் வந்திருந்த தருணத்திலும் மூர்த்தியவர்களைப் பற்றி அளவளாவியது எனது மனதில் ஓடுகிறது. ஒன்றரை வருடங்களுக்கு முன்னர் 2014 ஏப்ரல்

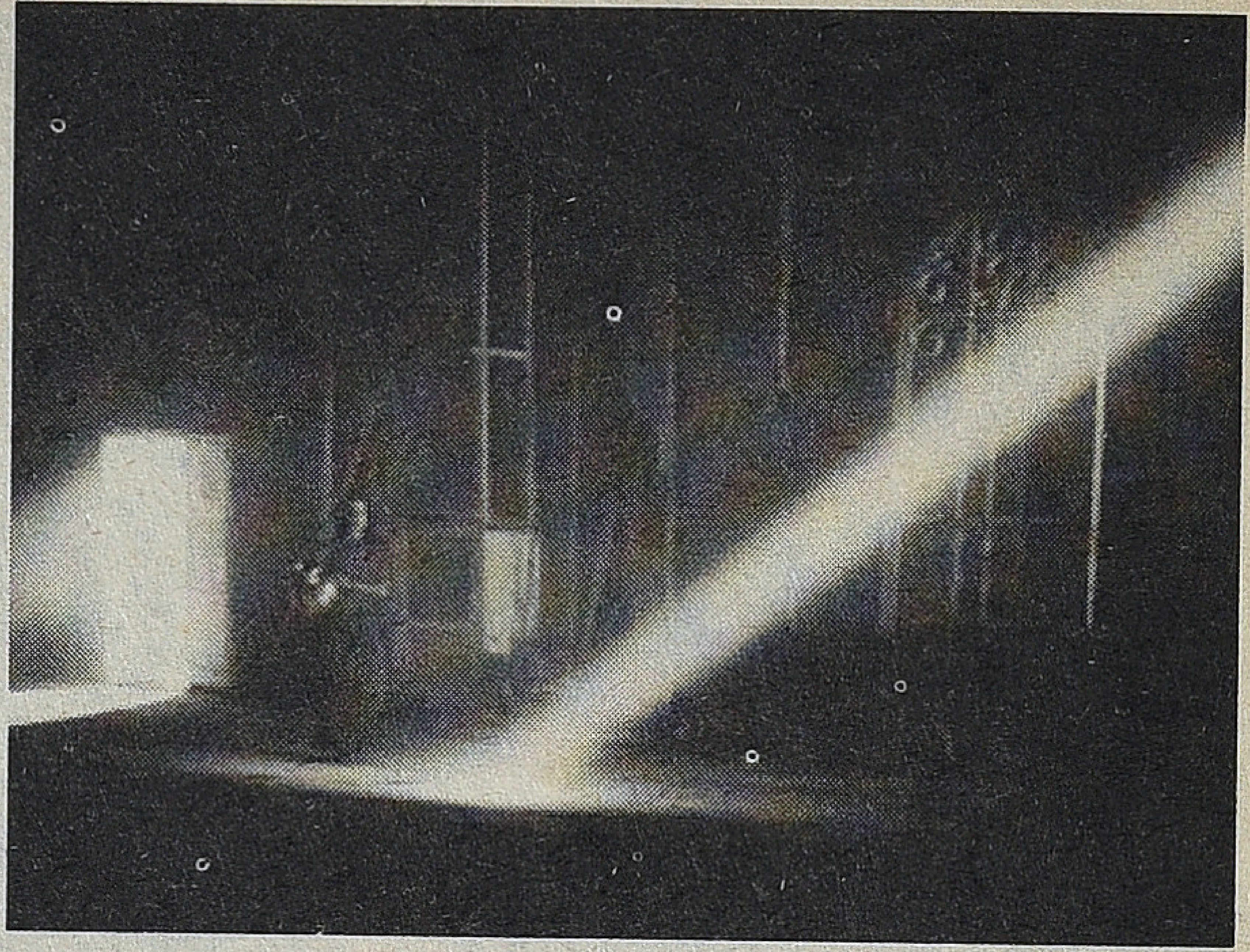




மாதத்தில் தனது 90வது ஆண்டில் இயற்கையெய்திய மூர்த்தி அவர்களுடன் 2010ம் வருடம் தாதாசாஹெப் பால்கே விருது அளிக்கப்பட்டதை ஒட்டி தொலைபேசியில் பேசினேன். பெங்களூரிலிருக்கும் ஒளிப்பதிவாளரும் எனது பேட்ச்மேட்டுமான ஜீ. எஸ். பாஸ்கர் மூலமாக தகவல் கிடைத்து வாழ்த்தியதில் பூனேயில் அவர் நிகழ்த்திய வொர்க் ஷாப்பை நினைவுகூர்ந்தார். நான் மாணவனாக பயின்ற அந்த வொர்க்ஷாப்பில் அவர் காகஜ் கே பூலில் (காகிதப்பூவில்) வரும் ஆரம்ப காட்சியின் ஒளிப்பதிவை குரு தத்தின் படத்திற்காக உபயோகப் படுத்திய பிரபாத் ஸ்டுடியோவின் அதே தளத்தில் விவரித்தார். பொதுவாக உயரமதிகமான அந்தக்கால ஸ்டுடியோ அரங்கில் மேலேயிருந்து வரக் கூடிய ஒளிக் கீற்று கீழேயுள்ள தரையை வந்தடையும்பொழுது சிதறி அகலமாக விரிந்து தனது கூர்மையை இழக்கும். இந்த விவரம் அந்தப் படத்தின் அதிமுக்கிய காட்சியை மூர்த்தி அவர்கள் தனது ஒளிப்பதிவின் மூலமும் தனது நுட்பத்தின் மூலமும் நாம் அறிந்து கொள்ள உபயோகமாக இருக்கும். அந்தப் படத்தின் மிக முக்கியமான காட்சியான சுரேஷ் சின்ஹா எனும் மைய கதாபாத்திரத்தின் மறைவு காண்பியல் மொழி யினாலேயே கட்டமைக்கப் பட்டிருக்கும். அஷோக் குமார் நடித்த கிஸ்மத் படத்தின் இயக்குனர் கியான் முகர்ஜியின் வாழ்க்கையும் அவரது கிஸ்மத்திற்கு பிந்தைய தொடர் தோல்விகளும் அவரிடம் அஸிஸ்டண்டாக பணியாற்றிய குருதத்தை மிகவும் பாதித்தது. அவரது வாழ்ககையே காகஜ் கே பூலின் கதையாடலுக்கான உந்துதல்.

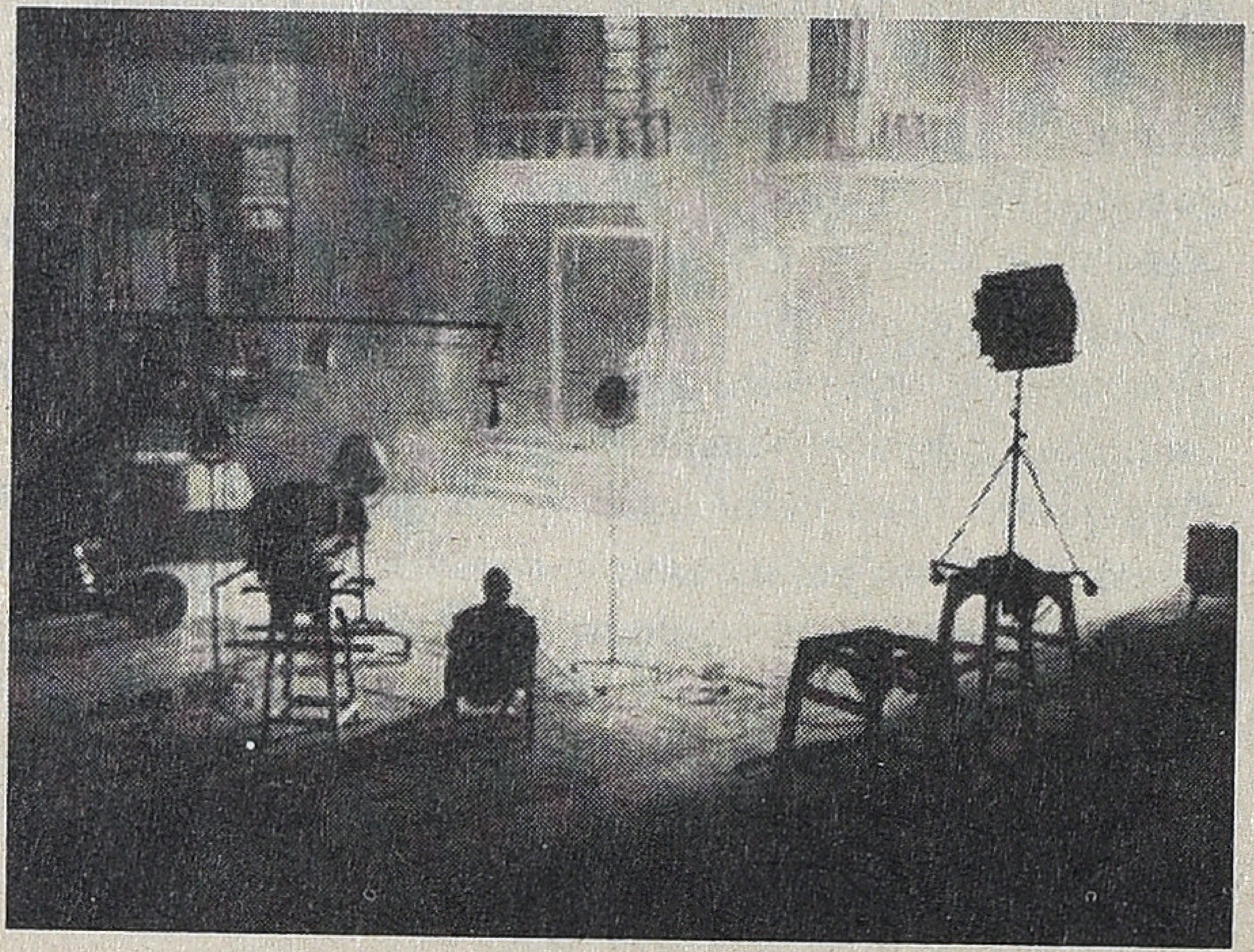
காகஜ் கே பூல் ஒரு ப்ளேஷ் பேக்கினால் வடிவமைக்கப்பட்ட திரைக்கதையைக் கொண்டது. அதன் மைய கதாபாத்திரமான திரைப்பட இயக்குனர் தனது வயது முதிர்ந்த காலத்தில் அஜந்தா ஸ்டுடியோவிற்கு உள்ளே நுழைந்து அதன் தளத்தினுள் நினைவலைகளின் மூலமாக வெற்றி தோல்விகள் நிறைந்த தனது வாழ்வை அசை போட்டு அவரது கதையை நமக்குச் சொல்கிறார். இறுதியில் இயக்குனருக்கான பிரத்யேகமான இருக்கையிலமர்ந்து உயிர்துறக்கிறார். மறுநாள் காலையில் ஸ்டுடியோ தளத்தின் கதவு ஸ்டுடியோ ஊழியரால் திறக்கப்படும் போது கூரையிலிருந்து வரும் கீற்று அவர்மேல் விழுவதை ஒரு ஓவியமாக மூர்த்தி வடித்திருப்பார். அதைப் போலவே படத்தின் ஆரம்பத்தில் சுரேஷ் சின்ஹா கதைவைத் திறந்து ஸ்டுடியோ தளத்திற்குள் நுழையும் போதும் கேட்டின் வழியாக (செங்குத்தாக அல்லாமல் சற்றே கிடைநிலையாக சூரிய) ஒளி பாய்வதாக பதிவுசெய்திருப்பார். இதில் முக்கியமானது என்னவென்றால் கூரையின் துளையிலிருந்து பாயும் சூரிய பிம்பம் கீழே அறுபது அடிக்குமேல் பாய்ந்து தரையை வந்தடைவதற்குள் அகலமாக விரிந்து தனது வடிவத்தை இழக்கும். மூர்த்தி ஸ்டுடியோ கதவு திறந்தவுடன் இருக்கையில் இறந்த நிலையிலிருக்கும் சுரேஷ் சின்ஹாவின் மேல் ஒளிக்கீற்று பாய்வதை ஒரு கண்ணாடியை வைத்துச் செதுக்கியிருப்பார். நேரடியாக செயற்கையான லைட்டுகளின் ஒளியைப் பாய்ச்சாமல் ஸ்டுடியோவின் கூரையின் மேல் ஒரு பெரிய கண்ணாடியை வைத்து கொண்டு அதில் சூர்யபிம்பத்தை எதிரொளிக்க வைத்து அக்கூரையிலுள்ள துளையின் வழியாக ஒரு கோணத்தில் அந்த சூரிய ஒளிக்கீற்றை கீழே ஸ்டியோவிற்குள் பாய்ச்சி அங்கு நிகழ்பெறும் காட்சியை தனது டைரக்டர் நாற்காலியில் அமர்ந்திருக்கும் சுரேஷ்

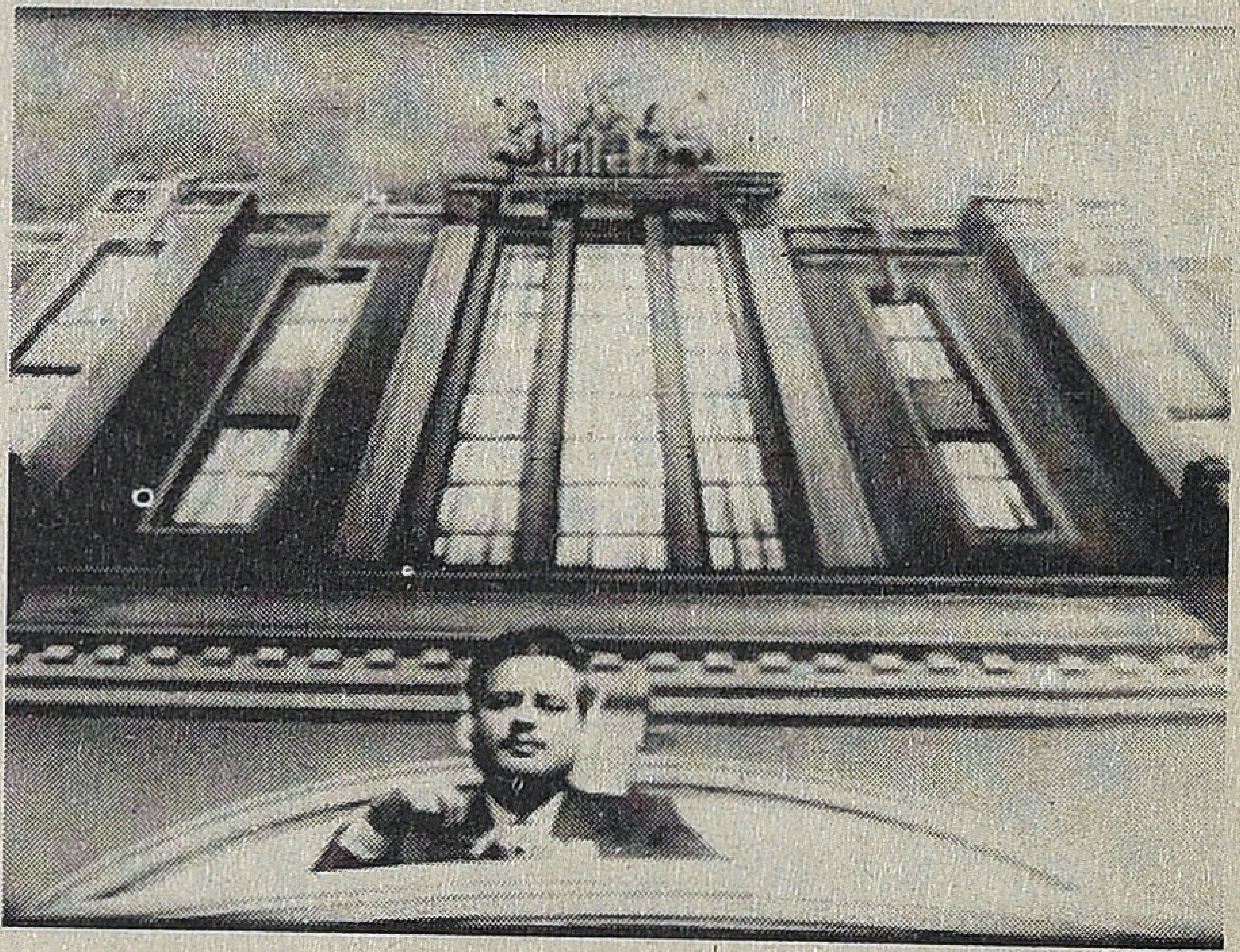


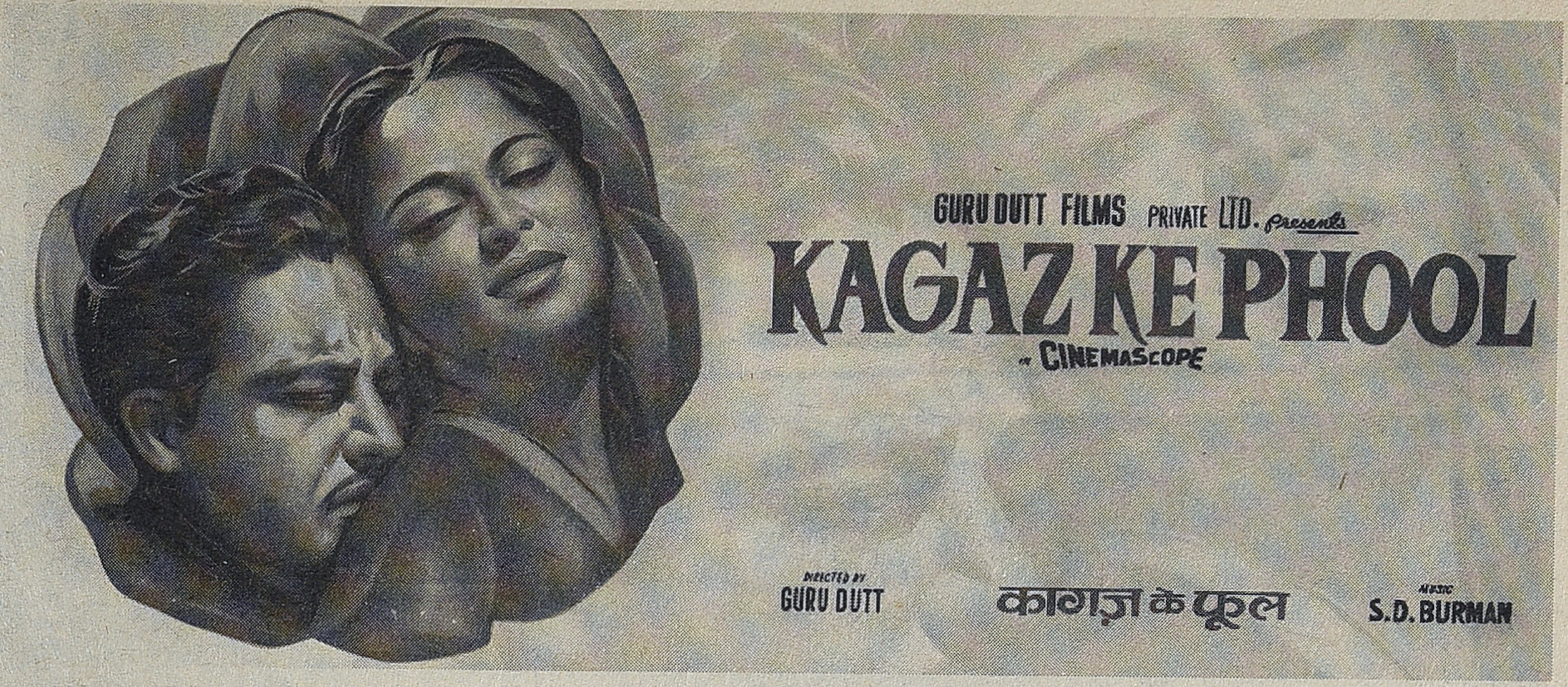


சின்ஹா தான மிகவும் நேசித்த ஸ்டுடியோவில் உயிர்பிரிந்த நிலமையில் அமர்ந்திருப்பதை கூர்மையாகவும் கவிநயத்துடனும் சட்டகப்படுத்தியிருப்பார். அதைப் போலவே “வக்த் நே கியா க்யா ஹஸீ(ன்) சிதம் (காலம் பின்னிய இந்த சீரான சோகம்)” என்ற பாட்டு இந்திய சினிமா வரலாற்றில் ஒரு மைல்கல். டிம்மரை பயன் படுத்தி நகரும் கேமராவின் அசைவிற்கு ஏற்ப ஒளியை கூட்டி குறைத்து மூர்த்தி அவர்கள் வஹீதா ரஹ்மான் மற்றும் குருதத்தை தான் வடிவமைத்த ஒளி கீற்றின் சிலூயெட்டில் (திண்ணிழலுருவம்) சில தருணங்களில் மூழ்கடித்து கைபி ஆஸ்மியின் பாட்டை அதன் உயிர்ப்புடன் படமாக்கியிருப்பது மறக்கமுடியாதது. நினைவில் என்றும் நிலைத்து நிற்பது. இதற்கு நிகரான (ஒளியை கூட்டி மற்றும் மங்கலாக்கும்) டிம்மரை வைத்து அதை படத்தின் மைய அழகியலாக்கிய ஒளி ஓவியர் என்றால் விட்டோரியோ ஸ்டர்ராரோவைச் சொல்லலாம். அவர் அத்தகையதோர் அழகியலை வண்ணத்தில் கொப்போலாவின் ஒன் ப்ரம் த ஹார்ட் (1982)டில் பயன் படுத்தியிருப்பார்.

வஹிதா ரஹ்மானை அண்மைக்காட்சிகளில் ப்யாஸா, காகஸ் கே பூல், மற்றும் சௌத்வீன் கா சாந்த் போன்ற படங்களில் மூர்த்தியவர்கள் கருப்பு வெள்ளையில் படம்பிடித்திருக்கும் அழகு நிகரில்லாதது. நர்கீஸை அதற்கு நிகராக ராஜ்கபூரின் பர்ஸாத், ஶ்ரீ 420, ஆவாரா உட்பட படம்பிடித்த ராது கர்மார்க்கர் அவர்களே மூர்த்தி அவர்களின் ஒளிப்பதிவை சென்னையில் பிராசாத் லேப்பில் வியந்து பேசியதைக் கேட்டிருக்கிறேன். சில நடிகைகளுடன் ஒளிப்பதிவாளர்கள் இணைத்து பேசப்படுவது தவிர்க்க முடியாதது போலும். அந்தக் கால பிரபல நடிகையான க்ரேட்டா கார்போ வில்லியம் எச். டேனியலின் ஒளிப்பதிவில்தான் பல படங்களில் நடித்துள்ளார். பிற்காலத்தில் டேனியலின் கால் ஷீட்டில்லாமல் கார்போவை அணுக முடியாது. குருதத்துடன் பணியாற்றியதைப் பற்றி விரிவாக மூர்த்தியவர்கள் தனது நேர்காணல்களில் பேசியுள்ளார்கள். அவருடைய அத்தகைய ஆழமான நேர்காணல் இன்று இணையத்தில் வாசிக்கக் கிடைக்கிறது. குருதத் இன்று உலகலாவிய அளவில் அதிகம் பேசப்படும் இந்தி சினிமா இயக்குனராக இருக்கிறார் என்றால் அதில் மூர்த்தி அவர்களின் பங்கு அதிமுக்கியமானது. குருதத்தின அத்தகைய ஒரு புகழுக்கு லண்டன்வாசியான நஸ்றீன் முன்னி கபீர் அவர்கள் சேனல் 4 க்காக தயாரித்து இயக்கிய குருதத் பற்றிய ஆவணப்படமும் ஒரு காரணம். மூன்று பாகங்களில் உள்ள அந்த படத்தின் கடைசிப் பாகத்தில் மூர்த்தியவர்கள் தனது தொழில்நுட்பம்

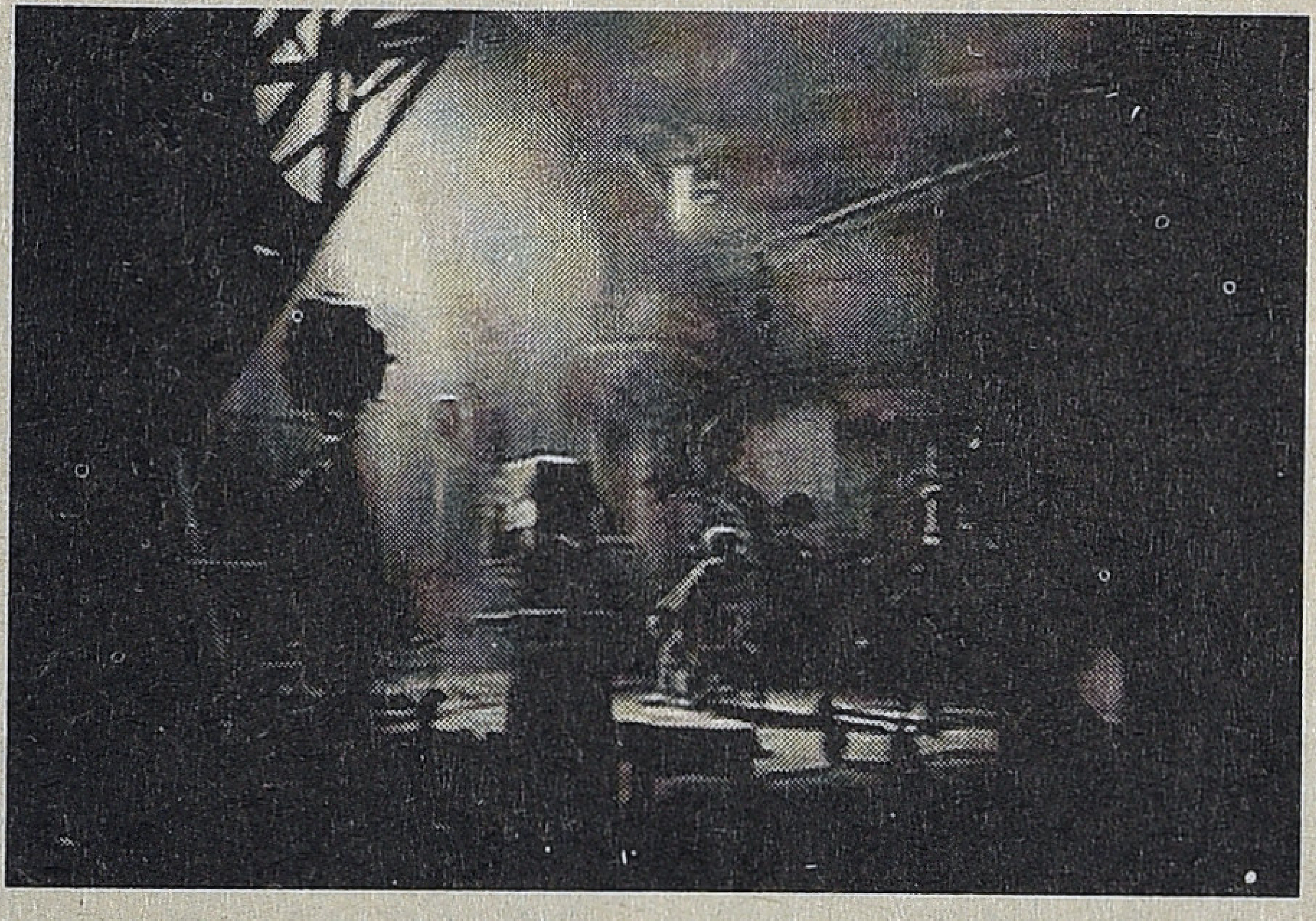






மற்றும் அழகியலைப் பற்றி விரிவாக பேசியுள்ளார். குரு தத்தின் ப்யாஸா நாடு விடுதலை அடைந்த பின் நமது விடுதலையான சமூகத்தில் கலைஞனின் இடம் என்ன என்று கரிசனத்துடன் ஆராய்கிறது. ப்யாஸாவைப் பற்றிய மிக அருமையான கட்டுரைகள் வெளியாகியுள்ளன. எனது ஆசான் கோரி க்ரீக்மர் குருதத்தினால் அவரது படங்களினால் ஈர்க்கப்பட்டு இந்தி சினிமா ஆய்வாளரானவர். ப்யாஸாவையும் திலிப் குமார் நடித்த பிமல் ராயின் தேவதாஸையும் மிகச் சிறந்த படங்களில் வைத்து சிலாகிப்பவர். அவரது கட்டுரையை இங்கு படிக்கலாம்: http://www.uiowa.edu/indiancinema/pyaasa.

குருதத்தின் ப்யாஸா, காகஸ் கே பூல் மற்றும் ஸாஹிப் பிபி குலாம் இன்று இந்தி சினிமா பயிலும் மாணவர்களின் வகுப்பறைகளில் முக்கிய விவாதப் பொருட்களாக உள்ளன. மஹ்பூப் கானின் மதர் இந்தியாவும், பி.ஆர். சோப்ராவின் நயா தவுரும் கே. ஆஸிபின் முகலே ஆஜமும் ராஜ் கபூரின் ஆவாராவும் யஷ் சோப்ராவின் திவாரும் அத்தகைய இந்தி மைய நீரோட்ட சினிமா சிலபஸில் இடம்பெறுவது உண்டு. ஆயினும் குருத்தின் படங்களை ஒட்டி மூர்த்தியின் ஒளிப்பதிவு பற்றிய உரையாடல்களும் முன்னி கபீரின் ஆவணப் படத்தின்



திரையிடல்களும் குருதத்திற்கு இருக்கும் ஒரு தனி யிடத்தைச் சுட்டிக் காட்டுகிறது. மெலோடிராமாவைப் பற்றிப் பேசுகையில் ஒரு தனித்துவமான அழகியலை அவர் படங்கள் நமக்கு அளிக்கின்றன. அவரது சவுத்வீன் கா சாந்த் (இயக்கம்: மொஹம்மத் சாதிக்) படத்திலும் மூர்த்தி அவர்களின் ஒளிப்பதிவு அருமையாக இருக்கும். குருதத் லைட்டிங் செய்வதற்கு சில நேரங்களில் ஒரு முழு நாளைக் கூட (ஒரு ஸ்டுடியோ கால்ஷீட்டை) கொடுத்துவிட்டு அவசரப்படாமல் காத்திருப்பவராக இருந்ததாக மூர்த்தியின் நேர்காணல்களிலிருந்து நமக்கு ஒரு சித்திரம் கிடைக்கிறது. அதன் பலனை அவர்களின் உடனுழைப்பின் விளைவை இன்று திரையில் அவரது படங்களை காணும்தோறும் நாம் அனுபவிக்க முடிகிறது. ஆயினும் குரு தத் தனது 39வது வயதிலேயே இறந்து விட்டது அதுவும் அவர் ஓவர்டோஸினால் இறந்தது தற்கொலையாகவும் இருக்கலாம் என்று எண்ணும்போது அது நெஞ்சையடைக்கிறது. அதைப் போலவே ஜெர்மன் சினிமா ஜீனியஸான பாஸ்பைண்டரும் தனது 37வது வயதிலெயே குருதத்தைப் போலவே காலமானார்.

சினிமாவின் இத்தகைய பேராளுமைகளை எண்ணிப் பார்க்கையில் சந்திரபாபுவின் தத்துவப்பாடல் தான் நினைவுக்கு வருகிறது. கண்ணதாசனின் கவலை இல்லாத மனிதனில் எம்.எஸ். விஸ்வநாதனின் இசையில்

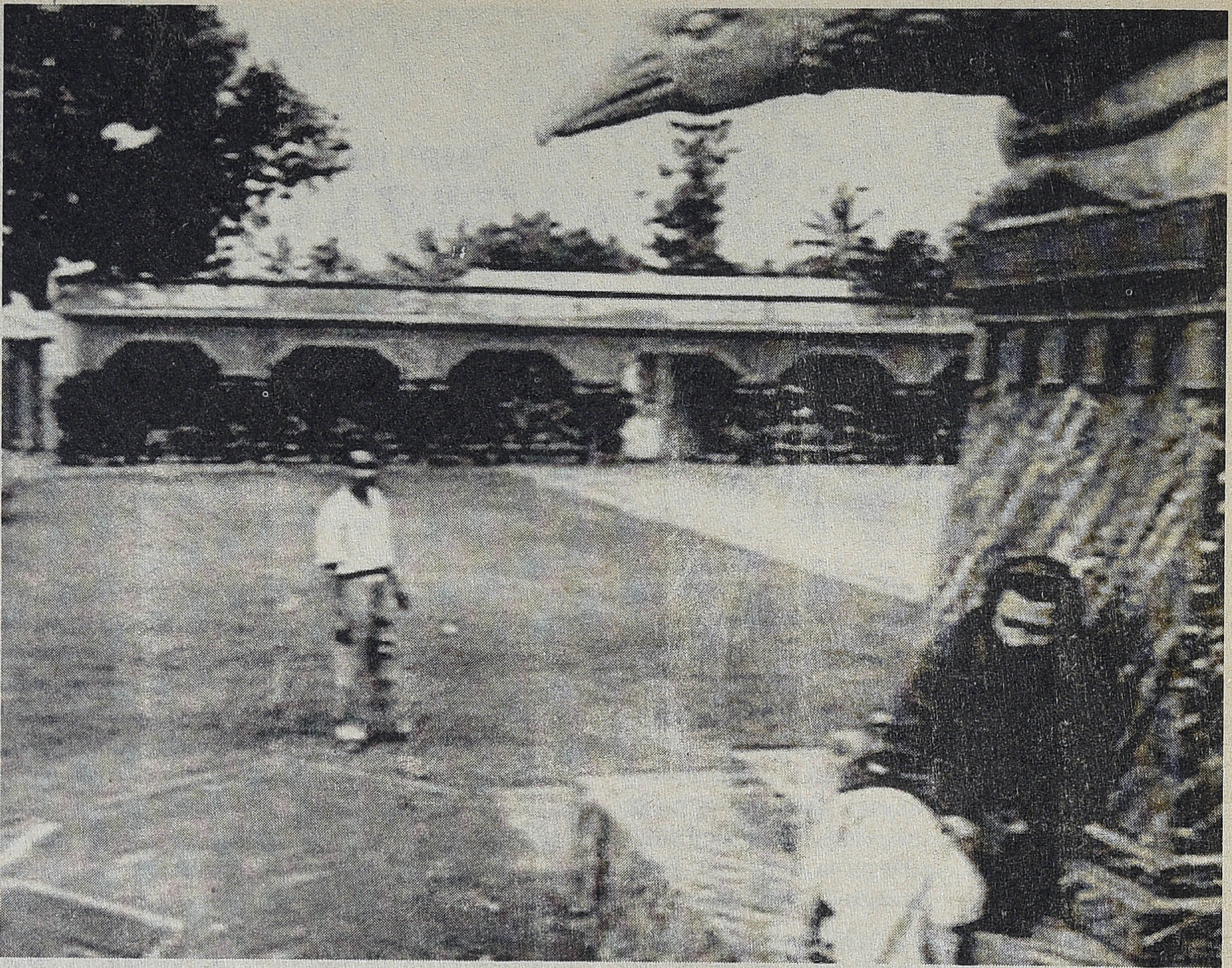
"பிறக்கும் போதும் அழுகின்றாய் இறக்கும் போதும் அழுகின்றாய்

ஒரு நாளேனும் கவலையில்லாமல் சிரிக்க மறந்தாய் மானிடனே

ஒரு நாளேனும் கவலையில்லாமல் சிரிக்க மறந்தாய் மானிடனே

பிறக்கும் போதும் அழுகின்றாய் இறக்கும் போதும் அழுகின்றாய்"

எனும் வரிகள். சினிமா எடுப்பதில் முழுவதுமாக



ஈடுபாடு கொண்டவரகள் அதிலேயே தங்களை இழந்திருக்கிறார்கள். குருதத்தின் 1964ன் மறைவை ஒட்டி இன்று பலவித அபிப்ராயங்கள் உள்ளன. இப்பொழுது கிடைப்பதைப் போல மன உளைச்சலுக்கான மருந்துகள் அப்போது இருந்திருந்தால் அவர் இறந்திருக்க மாட்டார் என்று. ஆயினும் கீதா தத் என்ற மிக இனிமையான குரல்வளம் படைத்த பாடகியை மனைவியாகப்பெற்ற குருதத் வஹீதா ரஹ்மான் மேல் கொண்ட காதலினால்தான் மறைந்தார் என்ற செய்தி குருதத்தின் மறைவைப் பற்றிய சொல்லாடல்களுக்கு ஊற்றாக அமைகிறது. மூர்த்தி சாருடன் கடைசியாக காகஸ் கே பூல் பூனே திரைப்பள்ளியின் மெயின் தியேட்டரில் பார்த்து விட்டு வந்து அருகாமையிலுள்ள விஸ்டம் மரத்தின் அடியில் அமர்ந்து சிறிது இளைப்பாறிய பொழுது அந்தப் படத்தைப் பற்றி பேசியது நினைவிலோடுகிறது:

என்ன சார் இப்படி செய்து விட்டீர்களே

(என்ன செய்து விட்டேன் என்கிற ரீதியில் என்னை மூர்த்தியவர்கள் பார்த்தார்)

வஹீதா ரஹ்மானை இப்படி லைட் செய்து மென்மையான குருதத்தை அந்த ஒளியில் விட்டில் மாதிரி விழச்செய்து விட்டீர்களே?

... ... இன்னும் கொஞ்சம் கட்டரை வைத்து வலப் பக்கத்திலிருந்து வரும் ஒளியை வெட்டியிருந்தால் அவர்கள் இரண்டு பேரும் சேர்ந்திருக்கிற அண்மைக் காட்சி மேலும் மெருகேறியிருக்கும்.

ஒளியையும் இருளையும் தனது மூச்சாகக் கொண்டிருந்த உன்னதக் கலைஞன் மூர்த்தி சாப் என்று அவரிடம் உதவியாளராக இருந்த கோவிந்த் நிஹலானி போன்றோரால் அழைக்கப்பட்ட மூர்த்தியவர்கள் இந்திய சினிமாவின் உன்னதக் கலைஞர். தாதா சாஹேப் பால்கே விருதை முதல் முறையாக ஒரு டெக்னீசியனாக ஏற்று அந்த விருதிற்கு பெருமையளித்தவர்.

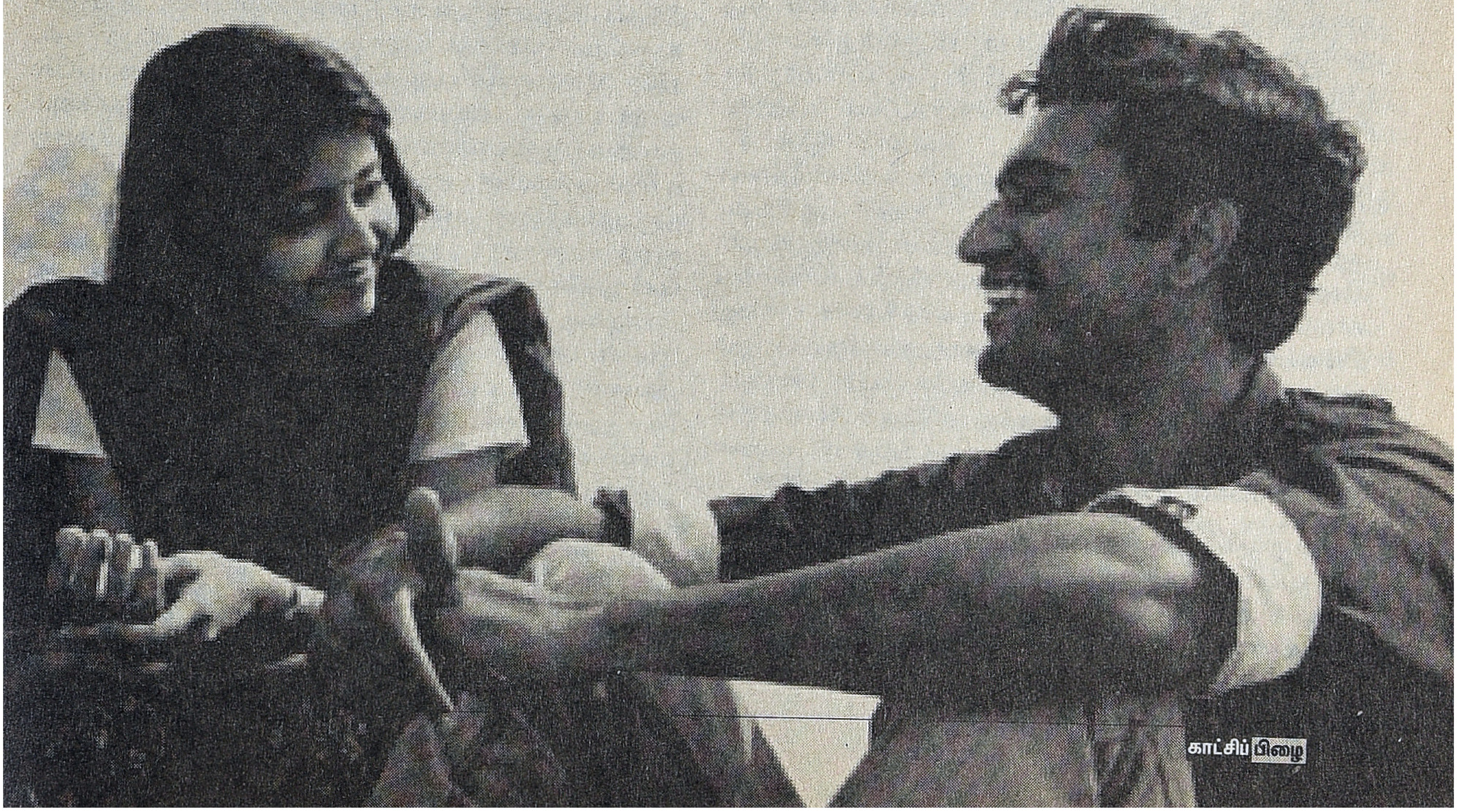
(இன்றைய பூனே திரைப்பள்ளிக்கு பாஸிச சக்திகளின் கல்விக்கு எதிரான இரும்புக்கரத்தைக் கொண்டு ஒடுக்கும் போக்கினால் ஏற்பட்டிருக்கும் இறுகிய சூழலில் ஒளிப்பதிவு மேதை மூர்த்தி போன்றவர்கள் பணியாற்றிய இடம் அது என்பதை நினைவுகூர்கிறேன்.)

●

"Thousands of desires, each worth dying for...
Many of them I have realized...yet I yearn for more...
From whom I expected justice/praise for my weakness
Turned out to be more injured with the same cruel sword
When in love, there is little difference between life and death
We live by looking at the infidel who we are willing to die for
Put some pressure on your heart to remove that cruel arrow,
For if the arrow comes out, so will your heart...and your life.
Thousands of desires, each worth dying for...
Many of them I have realized...yet I yearn for more...!"

 # Mirza Ghalib #

MASAAN



பிமல் ராய், சாந்தாராம், குரு தத், கோவிந்த் நிஹ்லானி போன்ற ஜாம்பவான் இயக்குநர்கள் கோலோச்சிய இந்தித் திரைப்பட உலகம் எண்பதுகளிலும் தொண்ணூறுகளின் நடுப்பகுதி வரையிலும் சோப்ராக்கள், கான்கள், கபூர்கள் மற்றும் அவர்கள் வம்சாவளி வாரிசுகளால் நிறைந்தது எனலாம். எனவே பெரும்பாலும் குடும்பத்தை, உறவுகளை மையமிட்ட கதைகள், காதல் மற்றும் தேச பக்திக் கதைகள் கோலோச்சியதில் வியப்பேதுமில்லை. ஆனால் ராம் கோபால் வர்மாவின் வரவுக்குப் [சிவா 1991 Hindi] பின் இந்தி சினிமாவின் முகம் மாறியது என்றே கூறலாம். ரங்கீலா திரைப்படத்தின் வரவும் அதன் வணிக வெற்றியும், இந்தியில் ஏ.ஆர்.ரஹ்மானின் இசைப் பிரவேசமும் ஒரு சேர நிகழ்ந்தன. 1998 இல் வெளியான 'சத்யா' திரைப்படத்தில் ஜெய்தீப் சஹானியுடன் சேர்ந்து திரைக்கதையாசிரியராகப் பங்கு பெற்றார் அனுராக் காஷ்யப். இந்தப் படத்துக்கு முன்பாகவே ஹன்சல் மேத்தாவின் திரைப்படத்திற்கு அவர் திரைக்கதை எழுதியிருந்தாலும் 'சத்யா' படத்தின் மூலமே அதிகமும் கவனிக்கப்பட்ட திரைக்கதையாசிரியரானார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. தன் திரைப்படத் தயாரிப்பு நிறுவனத்திற்கு 'த பாக்டரி' எனப் பெயரிட்டவர் வர்மா. ஹன்சல் மேத்தா, அனுராக் காஷ்யப், மதூர் பண்டார்கர் போன்ற முக்கியமான இந்தித் திரைப்பட இயக்குநர்கள் வர்மா படங்களின் திரைக்கதை ஆசிரியர்களாகப் பணியாற்றி இயக்குநராகவும் வெற்றி பெற்றவர்கள் ஆவர்.

ராம் கோபால் வர்மா, ஹன்சல் மேத்தா, ஸ்ரீராம் ராகவன், மணி ரத்னம், தீபா மேத்தா போன்ற இயக்குநர்

களுடன் திரைக்கதையாசிரியராகப் பணியாற்றி பின்பு 'ப்ளாக் பிரைடே' படம் மூலம் 2007ல் இயக்குநராக அறிமுகமானார் அனுராக் காஷ்யப். தொண்ணூறுகளில் மும்பையில் நிகழ்ந்த குண்டு வெடிப்பை மையப்படுத்திய கதை இது. இந்திய அரசியல் சினிமாக்களில் ஒரு குறிப்பிடத் தகுந்த இடம் இந்தப் படத்திற்கு உண்டு. ராம்கோபால் வர்மாவுக்குப் பின்பு குறிப்பிடத்தக்க இயக்குநராக அடையாளம் காணப்பட்டவர் அனுராக் காஷ்யப். 'நோ ஸ்மோக்கிங்', 'குலால்', 'தேவ் டி', 'கேங்க்ஸ் ஆப் வாசிப்பூர்' என நிழல் உலக மனிதர்கள் அவர்களின் குற்றப் பின்னணி , அதன் அரசியல், குற்றத்தின் அழகியலும் கலாப்பூர்வமான தனித்துவமும் மிக்க திரைப்படங்களின் வழியே அவர் இந்திய சினிமாவை சர்வதேச சினிமாவை நோக்கி நகர்த்தினார் என்பது மிகையல்ல. மேலும் அவர் இயக்காத, தயாரித்த மற்றும் பிற சுயாதீன இந்தியத் திரைப்படங்களையும் [Independant Films] சர்வதேசச் சந்தைக்கு எடுத்துச் சென்றதில் அனுராக் காஷ்யப்பிற்கு முதன்மைப் பங்குண்டு. அதன் தொடர்ச்சியான கண்ணிகளில் ஒன்று தான் 'மஸான்'.

'மஸான்'. இயக்குநர் நீரஜ் கய்வான், அனுராக் காஷ்யப்பின் உதவியாளர். இதற்கு முன் ஒரு குறும்படம் இயக்கியிருக்கிறார். இது இவரது முதல் முழு நீளத்திரைப்படம். இந்தப் படம் கான் திரைப்பட விழாவில் சர்வதேச சினிமா விமர்சகர்கள் கூட்டமைப்பின் விருது [FIPRESCI Prize <https://en.wikipedia.org/wiki/FIPRESCI_Prize>] மற்றும் சிறந்த முதல் திரைப்படத்திற்கான விருதையும் ஒரு சேரப் பெற்றிருக்கிறது. இந்தப் படத்தின் தயாரிப்பாளர்களில் அனுராக் காஷ்யப்பும் ஒருவர். இது ஒரு இந்திய ஃபிரெஞ்சுக் கூட்டுத் தயாரிப்பு.

இந்திய சுயாதீனத் திரைப்படங்கள் [Independant Films] தொடர்ந்து சர்வதேசத் திரைப்பட விழாக்களில் பங்கு கொள்கின்றன. குறிப்பிடத்தக்க சில விருதுகளை கான், வெனிஸ் மற்றும் டொராண்டோ பட விழாக்களில் பெற்றிருக்கின்றன. 'ஷிப் ஆப் தீசெஸ்' ஆனந்த் காந்தி, 'கோர்ட்' 'சைதன்ய தமானே', 'ஃபன்றி' 'நாகராஜ் மஞ்சுளே, 'உதான் விக்ரமாதித்ய மொத்வனே, 'த்ருஷ்ணா' மைக்கேல் விண்டர்பாட்டம்,' 'தஷர் தேஷ்', 'கோஷிக் முகர்ஜி' என பல படங்களைச் சொல்லலாம். அந்த கோஷிக் முகர்ஜி என பல படங்களைச் சொல்லலாம். அந்தப் பெருமை மிகு வரிசையில் இப்போது 'மஸான்'.

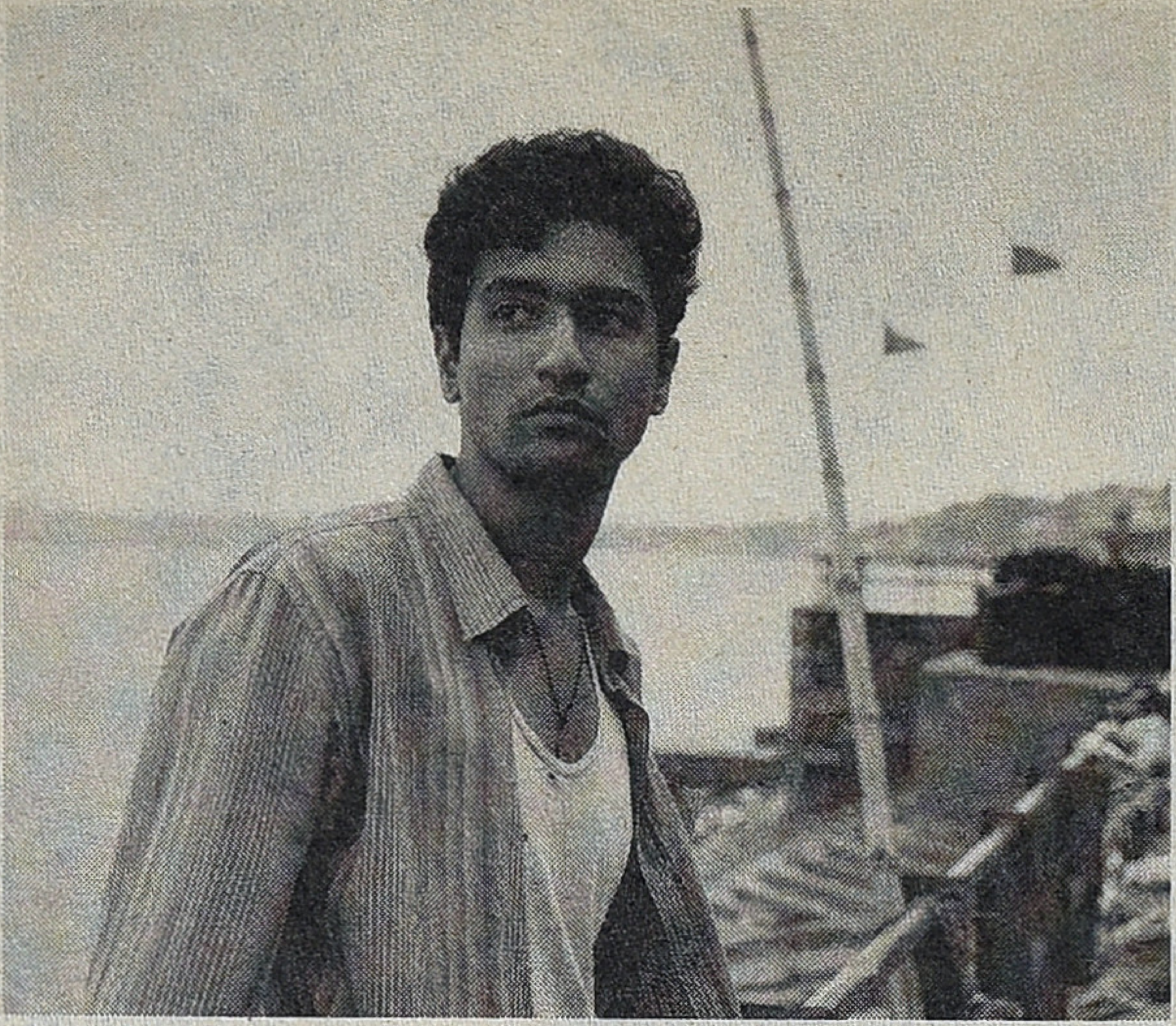
காசி என்று அழைக்கப்படும் பனாரஸ் பழமையான இந்திய நகரங்களில் ஒன்று. இந்து மத நம்பிக்கைகளில் ஆழ்ந்த பற்றுடையவர்களுக்குக் காசி வெறுமனே ஒரு நகரம் மட்டும் அல்ல. அது ஒரு புராதனப் படிமம். ஆன்மிக நம்பிக்கை. காசியின் புனிதமாகக் கருதப்படும் கங்கை வெறுமனே ஒரு நதி மட்டும் அல்ல. மனித மனங்களின் ஆழமான இருண்மையின் ஒரு திரவ வடிவம். பாவங்கள் போக்கும் புண்ணிய நதி. 'மஸான்' திரைப்படத்தைப் புரிந்து கொள்ள நாம் காசியின் புராதனப் பின்புலத்தை ஓரளவேனும் அறிந்திருத்தல் அவசியமானது. ஏனெனில் இந்தத் திரைப்படத்தில் காசியும், கங்கையும், பிணங்கள் எரியும் கங்கையின் கரைகளும் பிரதான பாத்திரங்கள்.

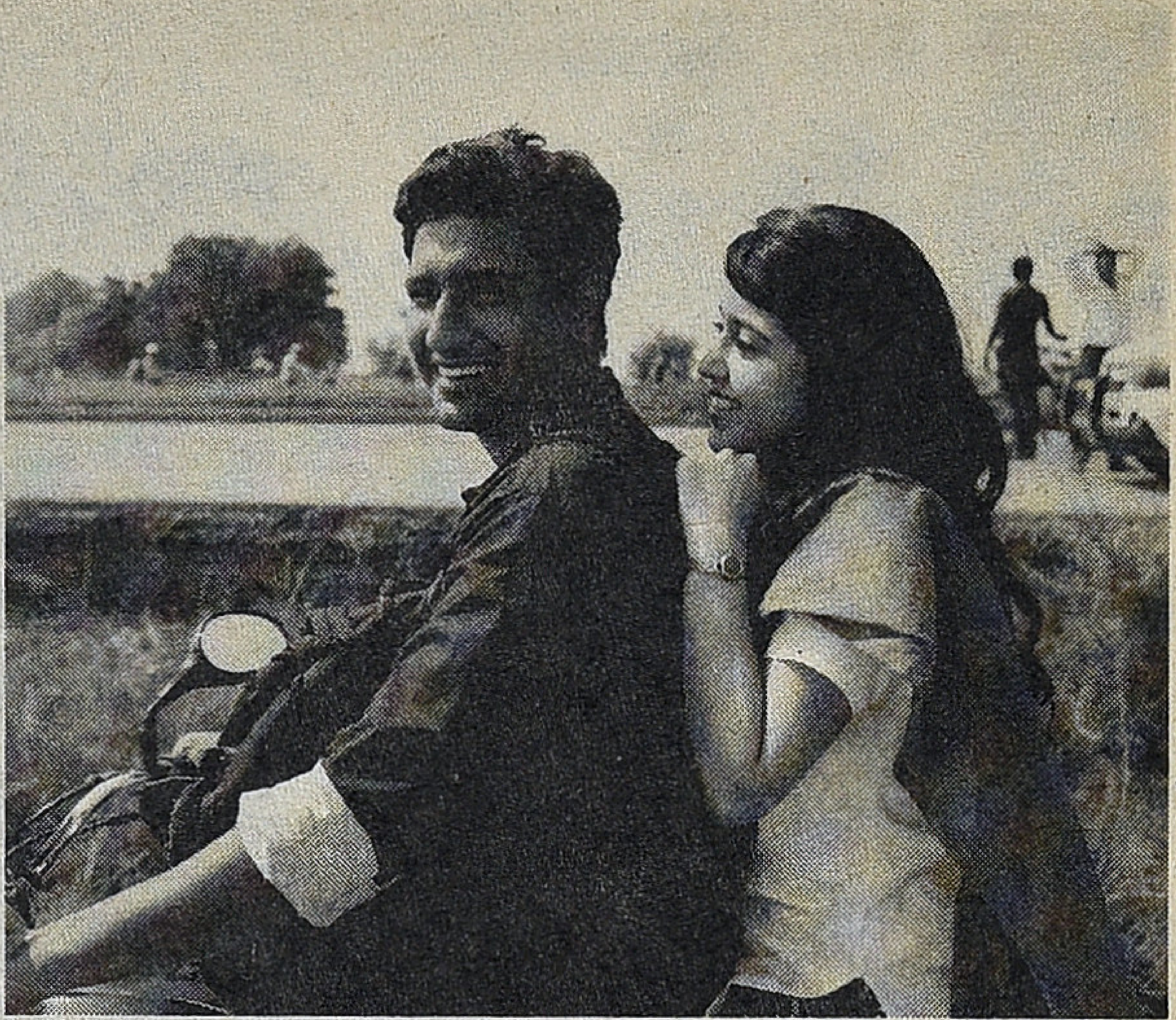
தேவி, ஷாலு, தீபக், கங்கையில் மூழ்கிச் சில்லறைக் காசுகள் பொறுக்கும் சிறுவன் மற்றும் வித்யாதர் பதக் என சுயாதீன மனப்போக்குகள் கொண்ட கதாபாத்திரங்கள் இந்தப் படத்தை அடர்த்தியாக்குகிறார்கள். இவர்கள் சுதந்திரமானவர்கள். பழமையை மீற முயல்பவர்கள். அதே வேளையில் பழமையின் சமூகக்கட்டமைப்பில் வாழ்பவர்கள். அதற்கான விலையைக் கொடுக்கவும் தயாராக இருப்பவர்கள். தேவி தன் சுயமான முடிவால் காவல்துறையின் அடக்குமுறைக்குள்ளாகிறாள். தன் திருமணத்திற்கு முன்பான உறவு குறித்து அவளுக்குக் குற்ற உணர்ச்சி ஏதுமில்லை. மாறாகத் தற்கொலை செய்து கொண்டு இறந்து போகும் நண்பனின் செயலே அவளைத் தீராத குற்ற உணர்ச்சிக்கு ஆளாக்குகிறது. அதன் பிறகான வாழ்வின் உணர்ச்சித் தீவிரம் அவளை வேட்டையாடத் தொடங்குகிறது. மகள் செய்த செயலுக்காகக் கூனிக் குறுகும் வித்யாதர் அதற்கான விலையைக் காவல்துறைக்கு லஞ்சமாகக் கொடுக்கிறார். இந்திய அதிகார வர்க்கத்தின் புரையோடிப் போன லஞ்சம் எப்போதும் சாமானியர்களையே பலி கடா ஆக்குகிறது. வித்யாதர் காவல் துறைக்குத் தர வேண்டிய பணத் தேவைக்காக மகளை வேலைக்குப் போகச் சொல்லுகிறார். தன் பேரன் வயதிருக்கும், தன்னிடம்

வேலை செய்யும் சிறுவனை நீரில் மூழ்கிசில்லறைக் காசெடுக்கும் ஆபத்தான போட்டியில் ஈடுபடச் செய்கிறார். மானம், அவமானம் குறித்தான மத்திய தர வர்க்கத்தின் மனப்போக்குகள் மிக ஆழமாக வித்யாதர் கதாபாத்திரத்தின் வழி பார்வையாளர்களுக்குச் சொல்லப்படுகிறது. இது ஒரு கதை.

இன்னொன்று தீபக் ஷாலுவின் காதல் கதை. எப்போதும் வர்க்கமும் சாதியும் எதிர்த்தாலும் காதல் அதை ஒருபோதும் பொருட்படுத்துவதேயில்லை. அதன் சமகால உதாரணம், தருமபுரி இளவரசனின் காதல் மற்றும் மரணம். தீபக் டிப்ளமா சிவில் இன்ஜினியரிங் படித்துக்கொண்டிருப்பவன். கங்கையில் பிணம் எரிக்கும் தன் பரம்பரைத் தொழிலில் இருந்து வெளியேற அவனுக்குக் கல்வி ஒன்றே கடைசித் துருப்புச் சீட்டு. 'எப்படியாவது இந்த நரகத்திலிருந்து வெளியேறி விடு' என்கிறார் தீபக்கின் அப்பா. அவன் அதைத் தீவிரமாக நம்புகிறான். அவனுக்கு ஒரு மேல்சாதிப் பெண்ணுடனான நட்பு கிடைக்கிறது. பின் அது காதலாகவும் மாறுகிறது. இப்போது அவன் கனவுகள் பல மடங்கு வீரியமடைகின்றன. ஷாலுவும் அவனைத் தீவிரமாக நேசிக்கிறாள். 'என் அப்பா அம்மாவையும் மீறி நான் உன்னோடு ஓடி வந்து விடுவேன்' என்கிறாள் ஷாலு. காதலும் களங்கமின்மையும் காமமும் என அவர்கள் சந்தோஷத்தில் மூழ்கித் திளைக்கிறார்கள். [கங்கைக் கரையோரம் தீபக்கும் ஷாலுவும் முத்தமிடும் காட்சி ஒன்று இருக்கிறது. இந்திய சினிமாவின் ஆகச் சிறந்த முத்தக் காட்சிகளில் இதுவும் ஒன்று]. குடும்பச் சுற்றுலா போகும் போது ஷாலு விபத்தில் இறக்கிறாள். இறுதிச் சடங்கிற்காக அவள் பிணம் கங்கைக் கரைக்குக் கொண்டு வரப்படுகிறது. அதைக் கண்ணுறும் தீபக் உடைந்து நொறுங்கிப் போகிறான். ஆனால் இந்த விதியின் இடையீட்டை நான் ஓரளவுக்கு ஏற்றுக் கொண்டேன் அல்லது உள்ளூர விரும்பினேன். படம் இறுதிக் கட்டத்தை நோக்கி நகரும் வேளையில் தீபக்கிற்கு ஏதாவது ஆகிவிடுமோ என்று மனம் பதைபதைக்கத் தொடங்கிவிட்டது. ஆனால் ஷாலு விபத்து நேர்ந்து மரணமடைகிறாள். ஒரு சின்ன ஆசுவாசம் எழுந்து மனதை நிறைக்கிறது. இது ஒரு குரூரமான ஆசுவாசம் என்றாலும் கூட நான் அதைச் சொல்லியாக வேண்டும். ஏனெனில் இளவரசன், கோகுல்ராஜ் என தமிழகத்திலும் மற்றும் இந்தியா முழுதும் சாதியத் தூய்மைக்குப் பலியான எண்ணற்ற தலித் இளைஞர்களில் ஒருவனாக தீபக்கும் சேர்ந்து விடக்கூடாதென நான் உள்ளூர விரும்பினேன். திரைப்படம் என்பதையும் மீறி ஒரு பார்வையாளனாக என்னை ஒரு பங்கேற்பாளனாக இது மாற்றியது என்பதனால் இருக்கலாம். இது இன்னொரு கதை.

இரண்டு நேர்க்கோட்டுக் கதைகள். அதை இணைக்கும் மூன்றாவது புள்ளியாகப் பிணங்கள் எரியும் காசியின் கங்கைக் கரை. அதன் வழி வாழ்வைக் கடந்து விடத் துடிக்கும் சமஸ்கிருத பண்டிட் மற்றும் அவர் கடையில் வேலை செய்யும் சிறுவன். பிணங்கள் எரிக்கும் தொழிலைச் செய்பவர்கள்.எந்த எதிர்பார்ப்பும் அற்ற எளிய மனிதர்கள். மனிதர்களைக் கூறு போட்டு வைத்திருக்கும் சாதியின் நுண்ணிய வலைப் பின்னல். [ஆதியில் சொற்கள் இருந்தன. கூடவே சாதியும் இருந்தது. இப்போதும் இருக்கிறது. எப்போதும் சாதி





இருக்கும்] எளிய மனிதர்களை எப்போதும் கூறு போட்டுக் கொண்டிருக்கும் அல்லது கூறு போடக் காத்துக்கொண்டிருக்கும் அதிகாரம். அதிகாரத்தின் பண வெறி. ஆண் மைய சமூகத்தின் பெண்ணுடல் பற்றிய புரிதலின்மை. அதன் வழி வெளிப்படும் பெண்கள் மீதான வன்முறை மற்றும் குரூரம் என சிக்கலான மூலக்கூறுகளால் கட்டமைக்கப்பட்டிருக்கிறது இந்த இந்தப் படத்தின் திரைக்கதை.

திரைக்கதை இப்படத்தின் முக்கியமான பலம். வருண் க்ரோவருடன் சேர்ந்து நீரஜ் கைவான் இந்தப் படத்தின் திரைக்கதையை எழுதியிருக்கிறார். கதை மாந்தர்களும் அவர்களின் வாழ்வியலும், அந்த வாழ்வியல் உருவாக்கும் குணாம்சமும் ஒரு நேர்த்தியோடு காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருப்பது கூடுதல் பலம். திரையில் காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருக்கும் அவர்களின் வாழ்வைச் சமூக அரசியல் ஒரு படலம் போல் போர்த்தியிருக்கிறது. அந்த அரசியல் கூறு இல்லாமல் இந்தப் படத்தைப் புரிந்து கொள்வது அபத்தமானதும் கூட. தன்னிலையும் படர்க்கையுமான சமூக உறவுகள் ஒன்றையொன்று சார்ந்தும், கட்டுப்படுத்த முயன்றும் மீறிச் செல்லவும் முயல்கின்றன. இதுவே சமூக இயங்கியல் விதியும் ஆகும். அதன் விளைவாக எழும் தனி மனித இழப்புகள், அந்த இழப்புகள் ஏற்படுத்தும் தனிமை,வெற்றிடம், வலி, மனப் புழுக்கங்கள் என பல நுண் சித்திரிப்புகளைக் கொண்ட அடுக்குகள் ஒரு தனித்தன்மையுடன் கூடிய படமாக ஆக்குகின்றன.

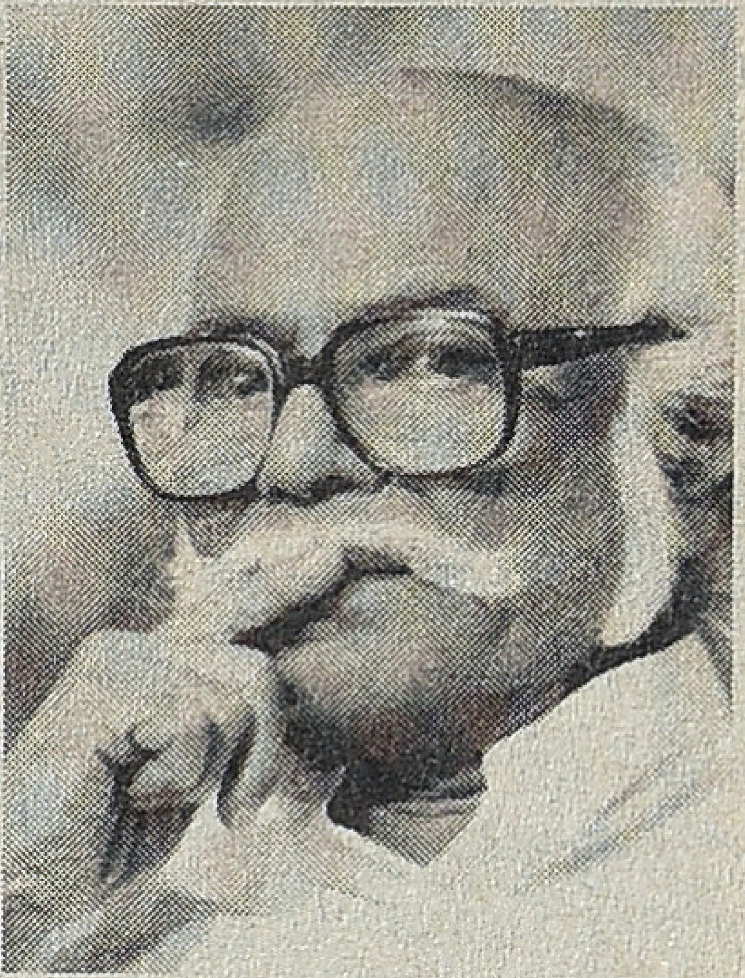
இந்தப் படத்தின் குறிப்பிடத் தகுந்த பிற அம்சங்கள் உரையாடலும் ஒளிப்பதிவும். கங்கையின் மிக நீண்ட கரைகள், நதிக்கு அப்பால் விரியும் நகரத்தின் நிலக்காட்சிகள், ஒரு சக பயணியைப்போல திரைக் கதையுடன் பயணிக்கின்றன. கூர்மையும் செறிவுமான உரையாடல்கள். இயக்குநரின் அல்லது திரைக்கதையாசிரியரின் குரலாக ஒலிக்காமல் கதாபாத்திரங்கள் அந்தச் சூழ்நிலைக்கு ஏற்ப தங்களை வெளிப்படுத்தவோ அல்லது எதிர்வினையாற்றவோ என்ன பேசுவார்களோ அந்தப் பேச்சே உரையாடலாக வெளிப்பட்டிருக்கிறது. அர்த்தச் செறிவும் அங்கதமும்,நகைச்சுவை உணர்வும் கொண்ட உரையாடல்களின் துல்லியம் கதாபாத்திரங்களின் மனவுலகைப் பிரதிபலிக்கிறது. உதாரணமாக வித்யாதர் பண்டிட் மற்றும் தேவி இருவருக்குமான உரையாடல், வித்யாதர் பண்டிட் மற்றும் அவரிடம் வேலை செய்யும் சிறுவன் இவர்களுக்கிடையிலான உரையாடல், ஷாலு மற்றும் தீபக் இடையே நிகழும் உரையாடல்கள் எனப் பலவற்றைச் சொல்லலாம். இசையும் ஒலியமைப்பும் இந்தத் திரைப்படத்தை வேறொரு தளத்தை நோக்கி நகர்த்துகின்றன. இசை கிளர்த்தும் மன உணர்வுகள் பார்வையாளர்களைப் படத்தோடு ஒன்றிப் போகச் செய்கின்றன. கங்கைக் கரைகளின் பறவைச் சத்தங்கள் பனாரஸின் புராதனத் தீற்றலாகத் திரையில் ஒலிக்கின்றன.

பார்வையாளர்களின் மனதில் கவித்துவ அர்த்தங்களை இட்டு நிரப்புகிறது இந்தப் படம். அந்த அர்த்தங்கள் வாழ்வை ரொமான்டிசைஸ் செய்வதில்லை.மாறாக எல்லா இடர்ப்பாடுகளையும் மீறி வாழ்வை நம்பிக்கைநிறைந்த பொருத்தப்பாட்டுடன் அணுகவே நம்மை நகர்த்துகிறது. ஏனெனில் மனிதர்கள் அவர்களின் பிறப்பு சார்ந்த பெருமைகளாலோ அல்லது வசதி வாய்ப்புகளாலோ அல்ல, அவர்களின் செயல்களால் மட்டுமே நினைவு கூரப்படுகிறார்கள்.

திரைப்படம் முடிந்து படத்தில் பணியாற்றியவர்களின் பெயர்கள் திரையில் ஒளிர்கின்றன. பின்னர் திரையில் இருள் சூழ்கிறது. ஷாலுவின் சிரிப்பையும் தீபக்கின் கதறலையும் மனம் எதிரொலித்துக் கொண்டிருக்க, அவர்களின் காதலில் மீதமிருக்கும் ஒரே ஞாபகச் சின்னமான அந்த மோதிரத்தை, தீபக் ஆவேசமாக கங்கையில் வீசி எறிகிறான். நம் இந்திய/ தமிழ் சமூகமும் அதே ஆவேசத்துடன் சாதியை வீசி எறிந்தால் எவ்வளவு நன்றாக இருக்கும்?

●

இரா.ப்ரபாகர்



ஜெயகாந்தனின் 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்'

இந்நாவல் திரைப்படமாக வெளிவந்து முப்பத்தைந்து ஆண்டுகளுக்கு மேலாகி விட்டது. நவீன தமிழ் சினிமாவைப் பற்றிப் பேச முற்படும்போது 1970களின் பிற்பகுதியில் அடித்த ஒரு சிறிய புதிய அலையில் கரை சேர்ந்த சினிமாக்களில், தெளிவான பொருளில் 'ஒரு மாற்று சினிமாவாக' அடையாளப்படுத்தத் தக்க சினிமா என்று 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்களைச்' சொல்லலாம்.

நாவலைப் படித்திருந்த ஏனைய வாசகர்களைப் போலவே நானும் திரைப்படத்தைப் பார்த்துவிட வேண்டும் என்று ஆவல் கொண்டேன். ஆனால் அது ஒன்றும் அப்படி எளிதாக வாய்த்து விடவில்லை. படம் வெளிவந்த பிறகு ஜெயகாந்தனே எழுதிப் புத்தகமாக வெளியிடப்பட்ட 'திரைக்கதைப் பிரதியும்' எனக்குப் படிக்க வாய்த்தது. இப்போது விற்பனை நோக்கில் வெளியிடப்படும் திரைக்கதைகளைப் போன்றதல்ல அது. இப்போது படமாக வெளிவந்தவுடன் அதன் கதை வசனத்தையே திரைக்கதையாக வெளியிட்டு வருகிறார்கள். உண்மையில் திரைக்கதையென்பது படமாக்கலுக்கு முந்தைய எழுத்துப் பிரதியாகத்தான் இருக்க வேண்டும். அப்படி ஒரு நாவலாசிரியராலேயே திரைக்கதை வடிவமாக்கப்பட்டு ஏறத்தாழ மாற்றங்களில்லாமல் தமிழில் படமாக்கப்பட்ட நாவல் சில நேரங்களில் சில மனிதர்களாகத்தான் இருக்க முடியும். ஏறத்தாழ எல்லா விசயங்களையும் உள்ளடக்கிய பிரதியாக ஜெயகாந்தன் அதை எழுதியிருந்தார். பீம்சிங் ஒரு வகையில் செயலாக்க இயக்குநராகவே (Executive Director) செயல்பட்டிருப்பார் என்று கருத இடமிருக்கிறது.

இந்த நாவலின் கூறுமுறை அது வெளிவந்த காலத்தில் சினிமாவுக்கு ரொம்பவும் உகந்தது என்று சொல்வதற்கில்லை. அதாவது. நாவல் முழுக்க முழுக்க கங்கா என்ற பாத்திரத்தின் நோக்கு நிலையில் (Point of View) அவளுடைய வார்த்தைகளில் சொல்லப்படுகிறது. அதுவே அந்நாவலின் ஆதாரம். மையப்புள்ளியே அந்தக் கூறு முறையில் அடங்கி விடுகிறது. அதாவது ஆண்களின் வெளிக்குள் பிரவேசிக்கும் ஒரு நகர்ப்புற நடுத்தர வர்க்கப் பெண்ணின் நோக்கு நிலையில் அப்பெண்ணின் மனவோட்டங்களும் அனுபவங்களுமாக வெளிப்படுவதாக அந்நாவலைப் புரிந்து கொள்ள இடமுண்டு அல்லது

சந்தர்ப்ப சூழ்நிலையால் வழக்கமாகப் பெண்கள் நடை போடும் பழகிய தடத்தில் நடை பழக இயலாத நிலையில் தானாகவே தேர்ந்தெடுக்கும் பாதையிலான திசை தெரியாத பயணமாக இருக்கிறது கங்காவின் பயணம்.

ஆக, நாவலின் தொடக்கமே கங்கா என்ற மையப் பாத்திரம், சென்னை நகரின் நகர்ப் பேருந்தில் கூட்ட நெரிசலில் நின்று கொண்டு தொடர்ச்சியற்றுத் தனக்குள் பேசிக் கொள்வதாக இப்படித்தான் ஆரம்பிக்கிறது. “வெளியிலே மழை பெய்யறது. பஸ் திரும்பறச்சே எல்லாரும் ஒருத்தர் மேலே ஒருத்தர் சாயறா. எனக்கு முன்னாடி நின்னுண்டிருக்கானே அவன் வேணும்னே அழுத்திண்டு என் மேல சாயறான். என்ன பண்றது? பொண்ணாப் பொறந்துட்டு ‘நாங்களும் ஆம்பளைக்குச் சமானம்’னு படிக்கிறதுக்கும், சம்பாதிக்கிறதுக்கும் வெளியிலே புறப்பட்டுட்டா இதையெல்லாம் தாங்கிக்கத்தான் வேணும். பஸ்ஸிலே பெண்களுக்குன்னு நாலு ஸீட் போட்டு வச்சிருக்கா. ஏதோ பெண்கள் ஒருத்தர் ரெண்டு பேர் படிக்கிறதுக்கும் வேலை பாக்கிறதுக்கும் வெளியிலே புறப்பட்ட காலத்திலே போட்ட கணக்குப்படி ஒரு பஸ்ஸிலே நாலு சீட்டே அதிகமோ என்னவோ! இப்போ, பெண்களுக்குன்னே தனியா ஒரு பஸ் விட்டாத் தேவலை. ஏன் விடப்படாதா! விட்டா என்னவாம்? பாவம் சின்னஞ் சிறுசுகள், இந்த ஆம்பளைத் தடியன்களோட போட்டி போட்டுண்டு இடியும் மிதியும் பட்டுண்டு, காசையும் குடுத்து ஏன் அவஸ்தைப் படணும்? பெண்களுக்குன்னு தனியா ஸீட் போடறதிலே இல்லாத அவமானம் தனி பஸ் விட்டா வந்துடுமோ? வெரிகுட் ஐடியா... ஐ யாம் கோயிங் டு ரைட் எ லெட்டர் டு தி லெட்டர்ஸ் டு தி எடிட்டர். ஏறத்தாழ 10 பக்கங்களுக்கு மேல் கங்கா பேருந்துப் பயணத்தின் நேரடியான அனுபவங்களையும் அதன் தொடர்ச்சியான தொடர்ச்சியற்ற நினைவு ஊடாட்டங்களுமாக மனதுக்குள் பேசிக் கொள்கிறாள். பயணத்தின் தொடர்ச்சியாகவே அந்த ‘அவளைப் பற்றிய’ சிறுகதையையும் படிக்கத் தொடங்குகிறாள். பேருந்தை விட்டு இறங்கும்போது கதையை முடித்து விட்டிருக்கிறாள். நாவலில் இருந்த நான் லீனியர் (Non-Linear) தன்மையைத் தவிர்த்து லீனியராக திரைப்படத்தில் கதையைத் தொடங்குகிறார் ஜெயகாந்தன். வேடிக்கை என்னவென்றால் 70களில் ஜெயகாந்தன் நாவலில் செய்தது 2000 ல் உலக சினிமாக்களில் அதிகமும் பயன்படுத்தப்படும் உத்தியாக மாறியிருப்பதுதான். அதாவது கதையை முக்கியப் பாத்திரம் தன் குரலில் கூறுவதைத் தற்போதைய படங்களில் அதிகமும் காண முடிகிறது. ஆனால் அப்போதைய திரைக்கதை பாணிக்குத் தக்கபடி தன் கதையைத் திரைக்கதையாக்கும்போது ஜெயகாந்தன் நேர்க்கோட்டு வரிசைக்கு வந்து சேர்கிறார்.

திரைப்படத்தில் கதை கூறும்போது நோக்கு நிலை எனப்படும் பாய்ன்ட் ஆஃப் வியூ பொதுவாக மூன்றாக இருக்கும். ஒன்று கேமரா அல்லது பார்வையாளர்களின் நோக்கு நிலை. இரண்டாவது பாத்திரங்களின் நோக்கு நிலை. மூன்றாவது இயக்குநரின் நோக்கு நிலை. இதில் இயக்குநரின் நோக்கு நிலை அந்தக் காட்சி பற்றிய அவரின் பார்வையாக, விமர்சனமாக வெளிப்படக் கூடும். காட்சிப்படுத்துவதில் உள்ள சிக்கல் இது. எப்படியிருப்பினும் இலக்கியத்தில் போன்று கருத்தியல் ரீதியாக முழுமையாக ஒரு நோக்கு நிலையைத் திரைப்படத்தில் வைப்பது என்பது இயலாது. சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள் நாவலின் சிறப்பே அது ஒரு பெண்ணின் நோக்கு நிலையில் சொல்லப்படும் கதை என்பதுதான். அதை முழுமையாகச் செயல்படுத்த கங்காவை நாவலில் போன்று சினிமாவிலும் தன் குரலில் பேச ஜெயகாந்தன் அனுமதித்திருக்க வேண்டும்.

நாவலின் தொடக்கமே சினிமாவின் தொடக்கமாக இருந்து கங்காவின் குரலில் கதை சொல்லப்பட்டிருந்து, இடையிடையே எண்ண ஓட்டங்கள் வெட்டுக்காட்சிகளாக முன்னும் பின்னுமாகச் சொல்லப்பட்டிருந்தால் இன்னும் சுவாரஸ்யமான ஒரு சினிமா அனுபவத்தைக் கொடுத்திருக்கும் என்றே தோன்றுகிறது. (இது இப்போதைய சினிமாக்களைப் பார்த்ததனால் நமக்கு உருவாகும் யோசனைதான்) அந்த வகையில் இந்நாவலை வைத்து ஒரு புதிய அணுகுமுறையிலான திரைக்கதையை எழுதிப் பார்க்க முடியும் என்பதை வருங்கால இயக்குநர்களுக்கு ரகசியமாகச் சொல்ல விரும்புகிறேன்.

இந்தக் கட்டுரைக்காக 30 ஆண்டுகளுக்குப் பின் ’சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்’ நாவல் பிரதியை மிகுந்த தயக்கத்துடன் வாசிக்க ஆரம்பித்தேன். ஆனால் கால இடைவெளி கரைந்து அப்படியே நாவல் என்னை உள்ளிழுத்துக் கொண்டது. மேலெழுந்தவாரியாகத் தமிழ்ச் சமூகம் மாறி விட்டதாகத் தோன்றினாலும், கங்காவுக்கு நேர்ந்தது போன்ற ஒன்று இப்போதும் எளிமையாகக் கையாளக்கூடியதாக இருக்கப் போவதில்லைதான். மேலும் இந்திய ஆண்கள் மனதிலான கற்பு பற்றிய படிமம் இன்னும் கெட்டியான திடப் பொருளாகவே தங்கியிருக்கிறது எனும்போது இந்தப் பிரதிக்கான இடம் இருக்கவே செய்கிறது.

படத்தின் முதல் ஐந்து நிமிடக் காட்சிகளே இப்படத்தின் பலமும் பலவீனமுமாக அமைந்து விடுகின்றன. வார்த்தைகளில் சொல்லும் ஒரு விஷயத்தைக் காட்சிகளால் பேச முனையும்போது என்ன நிகழக்கூடும் என்பதற்கு இந்தப் படம் ஒரு சாட்சி.

மழை பெய்யும் சென்னையின் ஒரு மாலை. இடி மின்னல் கடல் அலைகள் புரள மழை ஒரு குடை மேலெழும்போது எழுத்தாளர் ஆர்.கே.வி. (நாகேஷ்) சாலையின் எதிர்ப்புறம் குடைகளின் கீழ் மாணவிகள் மீண்டும் ஆர்.கே.வி. குடையை விலக்கிப் பார்க்க மழை கொட்டுகிறது இப்போது பறவைப் பார்வையில் சைக்கிள் ரிக்ஷா பார வண்டியொன்று மீண்டும் பெண்கள் கூட்டம் இப்போது கங்கா குடையில்லாமல் நனைந்தபடி நிற்கிறாள் அந்தப் பெரிய கார் வருகிறது வளைந்து கங்காவை நோக்கிப் போகிறது ஆர்.கே.வி. பார்க்கிறார் கங்கா தயங்கி காருக்குள் ஏறுகிறாள் கங்காவின் அம்மா லாந்தர் பற்ற வைக்கப் போராடுகிறாள் பிரபாகரின் (ஸ்ரீகாந்த்) மனைவி குழந்தையைப் படுக்க வைக்கிறாள் ஏறத்தாழ

ஐந்து நிமிடங்கள் நீளும் இந்த முதல் காட்சியில் வரும் உரையாடல் இரண்டு வரிகள் மட்டும்தான். முழுக்கவும் காட்சிகளால் ஆன தமிழ் சினிமா. மழைச் சத்தம் கார்களின் ஒலி இடி மின்னல் ஆகியவற்றின் ஒலிக்கலவை மிக அற்புதமாகக் காட்சியோடு இணைகின்றன. மழைக்கால மாலை நேரச் சென்னையை விவரிக்கும் காட்சிகள் மிகவும் அழகானவை. ஆனால் தொடக்கக் காட்சியில் ஆர்.கே.வி.யாக வரும் நாகேஷின் உரத்த முக பாவனைகள் செயற்கையாக நாடக பாணியில் அமைந்து விடுகின்றன.

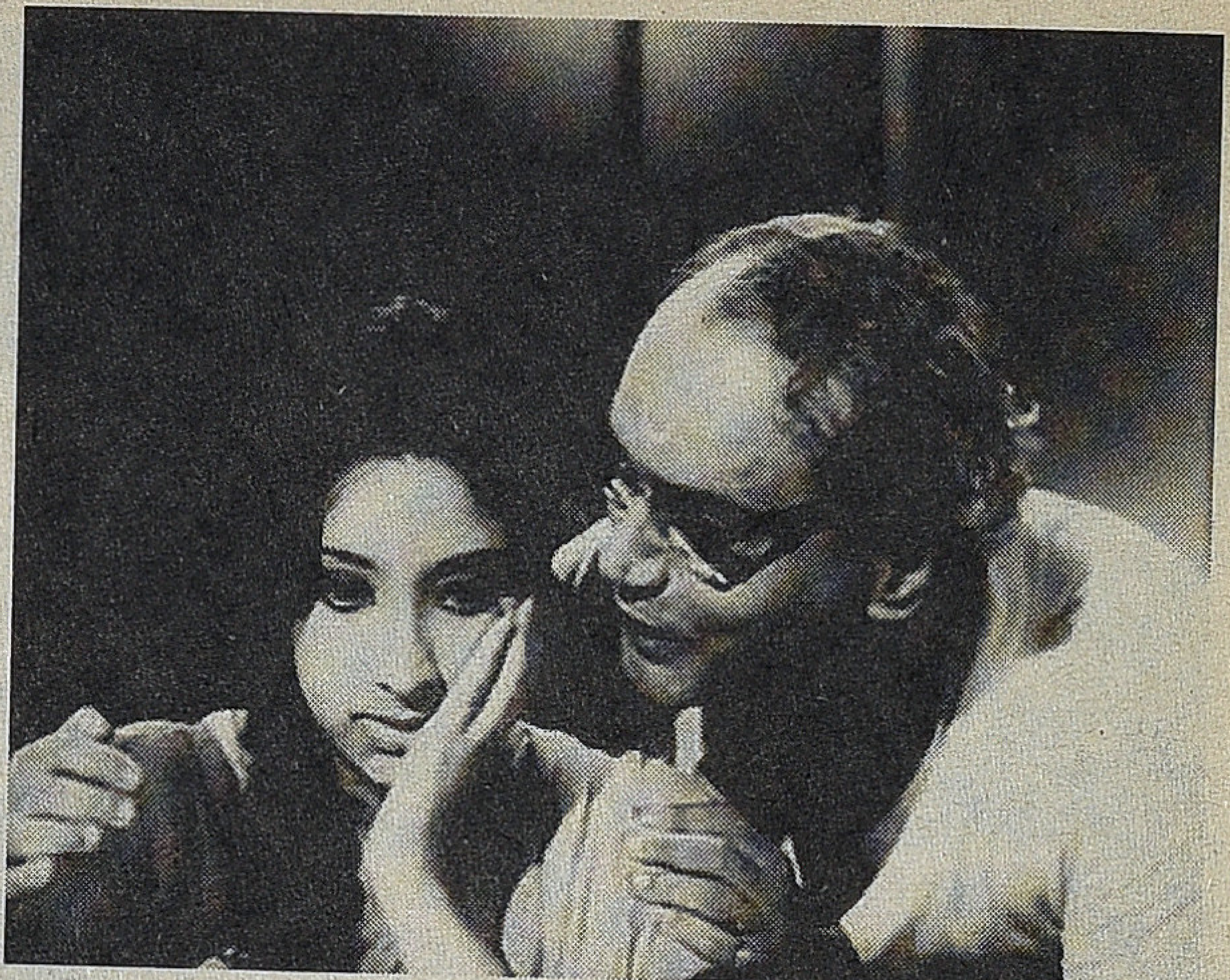
மீண்டும் காட்சிக்கு வருவோம். எழுத்தாளனின் முழுமையான கட்டுப்பாட்டுக்குள் சினிமா இயங்குவதில்லை என்பதை முதல் காட்சியிலேயே உணர்ந்து விட முடிகிறது. எழுத்தின் நுணுக்கமான விவரணைகள் காட்சியில் வெளிப்படுவதில்லை என்பதோடு காட்சியின் நேரடித்தன்மை இலக்கியத்தின் நளினத்தைச் சிதைத்து விடவும் செய்கிறது. கங்கா காருக்குள் வேடிக்கை பார்க்கிறாள். இப்போது அவள் பையிலிருந்து ஒரு புத்தகத்தை எடுத்து வேடிக்கை பார்க்கிறாள். அந்தப் புத்தகத்தின் தலைப்பு ‘இந்திய இலக்கியச் செல்வம்’ என்பதாக இருக்கிறது. கார் கங்காவை ஏற்றிக்கொண்டு ஆளரவம் அற்ற சாலைகளில் சென்று ஒரு மைதானத்துக்குள் நுழைகிறது. அங்கே இருக்கும் ஒரு அறிவிப்புப் பலகையில் ‘அத்து மீறி நுழைபவர்கள் தண்டனைக்குள்ளாவார்கள்’ என்ற அறிவிப்பு அண்மைக் காட்சியாகக் காட்டப்படும்போது அது இலக்கியத்திலிருந்து விலகி தமிழ் சினிமாத் தடத்திற்குள் நுழைந்து விடுகிறது. அத்தோடு நின்று விடுவதில்லை. சினிமா எல்லாவற்றையும் காட்சியாகக் காட்டித் தொலைத்தாக வேண்டியிருக்கிறதே? பிரபாகர் ஓட்டுநர் இருக்கையிலிருந்து இறங்கி பின் இருக்கைக்குள் நுழைகிறான். கங்காவின் மிரட்சியும் கலக்கமுமான பாவங்கள். இப்போது காமிரா காருக்கு வெளியே வந்து விடுகிறது. கார் அசையும் காட்சி. உடல் சேர்க்கையை வெளிப்படையாகப் பறை சாற்றும் காட்சி. அதை விட முக்கியமாக அப்போதுதான் படத்தில் முதல் இசை ஆரம்பிக்கிறது. அது நாதஸ்வரம், மேளத்தின் கலவையாக இருக்கிறது. இந்த இடத்தில் அந்த மங்கள இசை காருக்குள் நடக்கும் உடலுறவு பற்றிய இயக்குநரின் பார்வையாக வெளிப்படும்போது பார்வையாளனின் மனதில் அது பற்றிய ஒரு தீர்ப்பு எழுதப்பட்டு விடுகிறது. தொடர்ந்து

பின் இருக்கையிலிருந்து நாயகன் இறங்குகிறான். மழைச் சேற்றில் அழுந்திவிட்ட அவன் காலைப் பிடுங்குகிறான். அதிலிருந்து தெறிக்கும் சேறு கங்காவின் முகத்தில் படுகிறது. இப்போது 'இந்திய இலக்கியச் செல்வம்', அத்து மீறி நுழைபவர்கள் தண்டனைக்குள்ளாவார்கள்', மங்கள இசை, முகத்தில் சேறு தெறிப்பது ஆகிய திணிக்கப்பட்ட உவமைகள் மற்றும் குறியீடுகளால் நாவலின் ஆன்மாவை விட்டு சினிமா விலகியதோடு, 'பேசாமல் பேசும்' இலக்கிய நயத்தை இழந்து நிற்கிறது.

இது நாவலின் பிரதான விலகல் என்றாலும் எல்லா வகையிலும் இத்திரைப்படம் அந்தக் காலகட்டத்தில் நிகழ்ந்த அரிதான முயற்சி என்ற மனப்பதிவு நீடிக்கவே செய்கிறது.

பொதுவாக நாவல்களைப் படமாக்கும்போது அதன் பிரதான அம்சம் நடிகர்கள்தான். வாசகன் மனதிலிருக்கும் பாத்திரங்களை ரத்தமும் சதையுமான பிம்பங்களாக மாற்றும்போது வாசகனைத் திருப்திப்படுத்துவது சாத்தியமாவதில்லை. ஏனெனில் வாசகர்கள் மனதிலிருப்பது அவர்கள் மனதிற்குள் உருவாக்கும் பாத்திரங்கள்தானே ஒழிய நாவலாசிரியரின் பாத்திரங்களல்ல. சில நேரங்களில் சில மனிதர்களில் அமைந்திருந்த நடிகர் பாத்திரப் பொருத்தம் மிக ஆச்சரியகரமான ஒன்று. குறிப்பாக லட்சுமி. எளிமையான பிராமணப் பெண்ணாக இருந்து பக்குவமான முதிர்ச்சியை வெளிப்படுத்தும் பெண் மணியாக மாறி இறுதியில் கொல்லும் தனிமையில் பிரபுவின் அருகாமையை வேண்டித் தவிக்கும் கங்காவாக அற்புதமாக வெளிப்பட்டிருப்பார். பெல்பாட்டம் அணிந்த கோபக்கார இளைஞனாகத் திரையுலகில் நுழைந்த ஸ்ரீகாந்தின் நடிப்புலக வாழ்க்கையின் பெரும் சாதனை இந்தப் படத்தில் அவர் ஏற்றுக்கொண்ட பிரபாகர் எனும் பாத்திரம்தான். 'எல்லாமிருந்தும் எதுவுமில்லாத' பணக்காரத் தறுதலை இளைஞனின் கலவையாக ஜெயகாந்தனின் எழுத்தின் அச்சான திரை வடிவமாக வெளிப்பட்டிருப்பார். வெங்கு மாமா, கங்காவின் அம்மா, அண்ணன் கணேசன், அழும் கைக்குழந்தையை ஆட்டியபடி வரும் அண்ணி சுகுமாரி என இவ்வளவு பாந்தமாக நடிகர்கள் அமைந்து விடுவது வெகு அபூர்வம். ஏற்கனவே குறிப்பிட்டுள்ளது போல் தொடக்கக் காட்சியிலான நாகேஷின் நாடகப் பாங்கான முக பாவங்களைத் தவிர்த்து விட்டால் ஆர்.கே.வி.யாக நாகேஷை ஏற்றுக்கொள்வதில் பிரச்சனைகள் ஏதுமில்லை. அந்தப் பாத்திரம் ஜெயகாந்தன்தான் என்பதால் ஜெயகாந்தனை அப்படியே வெளிப்படுத்தி விடக் கூடாது என்பதற்காகவே நாகேஷ் தேர்வு செய்யப்பட்டிருக்கலாம்.

இப்படத்தின் உரையாடல்கள் மிக நேர்த்தியானவை. பொதுவாகவே ஜெயகாந்தன் தனிப்பட்ட முறையிலும் கதாசிரியராகவும் நிறைய பேசக் கூடியவர். அவருடைய பாத்திரங்களும் அதிகம் பேசக்கூடியவை. எல்லாப் பாத்திரங்களாகவும் அவரே இருப்பதான விமர்சனங்களும் உண்டு. ஆனால் நாவலிலிருந்து காட்சிகளை மட்டுமல்லாமல் உரையாடல்களையும் அளவாகக் கச்சிதமாகத் தேர்ந்தெடுத்துப் பயன்படுத்தியிருப்பார்.



ஏனெனில் இந்தத் திரைப்படம் வழக்கமான காட்சிகளால் நகரும் வகையைச் சார்ந்ததாக அல்லாமல் உரையாடல்களை முதுகெலும்பாகக் கொண்டது என்பதை மனதில் கொண்டால் இதை நன்கு உணர முடியும்.

தூரக் காட்சிகள் குறைவாகவும் அண்மைக் காட்சிகள் அதிகமும் உள்ள படமாக இருக்கும்போது அண்மைக் காட்சிகளில் வெளிப்பட வேண்டிய அளவான முகபாவங்களைக் கட்டுப்பாட்டோடு வெளிப்படுத்தக் கூடிய நடிகர்கள் தேவைப்படுகின்றனர். இந்த இடத்தில்தான் இயக்குநர் பீம்சிங்கின் முதிர்ச்சி வெளிப்படுவதை உணர முடியும். உரையாடல்களின் தொனி, இடைவெளி, உணர்ச்சி, தேவைப்படும் அளவான பாவங்களை அழகாகக் கோத்திருப்பார். ஒரு வகையில் ஜெயகாந்தனின் திரைக்கதைப் பிரதியில் எல்லாம் இருப்பதாகத் தோன்றினாலும் அதைக் கலையுணர்வு வெளிப்படச் செயல்படுத்தும் வேலையை ஒரு தேர்ந்த இயக்குநர்தான் செயல்படுத்த முடியும் என்ற வகையில் பீம்சிங்கின் பங்களிப்பு முக்கியமானதாகிறது.

முதல் காட்சி முடிந்து கல்லூரிச் சான்றிதழ்களை வாங்கிவிட்டு முந்தின நாள் காரில் வந்த சாலையில் எதிர்காலம் பற்றிய குழப்பமான மனநிலையில் கங்கா நின்று கொண்டிருப்பாள். தூரத்தில் சில மாடுகள் மேய்ந்து கொண்டிருக்கும். அப்போது எம்.எஸ்.வி.யின் குரலில் வரும் ஒரு 'ஹம்மிங்' மிக அற்புதமாக அந்தக் காட்சியின் உணர்வை வெளிப்படுத்தும். இந்த இடம் தவிர்த்து பின்னணி இசை மிகச் சாதாரணமானது என்பதோடு சில இடங்களில் மிகவும் தட்டையாகவும் அமைந்து விடுகிறது. தமிழ் சினிமாவின் வணிகப் படங்களுக்கு இசையமைத்துப் பழகிய எல்லா இசையமைப்பாளர்களுக்கும் ஏற்படும் குழப்பம் எம்.எஸ்.வி.க்கும் இப்படத்தில் ஏற்பட்டிருக்கக் கூடும். இந்தப் படத்தின் வேறுபட்ட மன உணர்வுகளை அவர் இசை தொட முயலவில்லை.

எல்லாவற்றையும் மீறி தமிழ் இலக்கியம் சினிமாவுக்குச் செய்த கொடையாக 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்' இருக்கும். காலத்தால் புறம் தள்ள முடியாத ஒரு படைப்பாக இது நிலைக்கும். ●

பா.ஜீவசுந்தரி

தமிழ் இசை வசந்தத்தின் கோகிலம் என்.சி.வசந்த கோகிலம்

மூத்த பத்திரிகையாளரும் தோழமைத் தந்தையுமான சின்னக்குத்தூசி ஒரு அபூர்வமான, அபாரமான இசை ரசிகர். ராகங்களை இழை இழையாகப் பிரித்து விமர்சிப்பார். ஓய்வு நேரங்களில் பெரும்பாலும் இசையில் ஆழ்ந்து போவதுதான் அவரது பெரு விருப்பம். இசை குறித்துப் பேசும்தோறும் தன்னை மறந்து அதில் லயித்து விடுபவர். அவரைச் சந்திக்கச் செல்லும் ஒவ்வொரு முறையும் இசை குறித்தும் நீண்ட நேரம் உரையாடுவோம். அற்புதமான பல இசைக்கலைஞர்களின் அதி அற்புதமான பாடல்கள் குறித்துப் பேசுவார். அவர் சொல்வதில் சில விஷயங்களில் எனக்கு மாற்றுக் கருத்து இருந்தாலும் அவருடன் விவாதிக்க மாட்டேன். ஆனால், ஒரு முறை இந்த 'விவாதிக்கா விரதம்' உடைந்து நொறுங்கிப் போனது.

பெண் குரல்கள் வாய்ப்பாட்டுக்கு ஏற்றவை அல்ல, காம்பீர்யம் மிக்க ஆண் குரல்களே பாடுவதற்கு ஏற்றவை என்பது அவரின் தீர்மானகரமான கருத்து. வீணை, வயலின், புல்லாங்குழல் போன்ற இசைக்கருவிகள் வாசிப்பதுதான் பெண்களுக்கு மிகப் பொருத்தம் என்பார். அவர் எப்போதும் அதில் பிடிவாதமாக இருப்பார். நான் அதற்கு மாறாகப் பல பெண் குரல்கள் பற்றியும் அவர்களின் பிரபலமான பாடல்களையும் குறிப்பிட்டு விவாதிப்பேன். குறிப்பாக எம்.எல்.வசந்த குமாரி மற்றும் எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி பற்றி சிலாகித்துப் பேசுவேன். அத்தகைய நாட்களில் ஒருநாள் தன் பிடிவாதத்திலிருந்து கொஞ்சம் இறங்கி வந்தார். "எம்.எஸ்.சுப்புலட்சுமியின் இசை மிகச் சிறப்பானதுதான். அவரது 'காற்றினிலே வரும் கீதம்' பாடல் இன்னைக்கும் நிக்குது. நாளைக்கும் நிக்கும். இசை இருக்கும் வரை நிக்கும். ஆனால், எம்.எஸ்.சுப்புலட்சுமியை விட மேலான, இனிமையான குரல் வளம் வசந்த கோகிலத்துக்கு உண்டு. அந்தம்மாவுடைய இசையும் பாடலும் அதை விடச் சிறப்பானது என்றார். அன்றைய உரையாடல் முழுவதும் வசந்த கோகிலம் குறித்ததாக இருந்தது. அவரின் 'அந்த நாள் இனி வருமோ, சொல்லடி அம்பலப் பசுங்கிளியே' என்ற பாடல் எவ்வளவு இனிமை வாய்ந்தது என்பதையும், சுத்தானந்த பாரதியாரின் அப்பாடல் இசைத்தட்டு அக்காலத்தில் எந்தளவுக்குப் பிரபலம் என்பது பற்றியும் நெக்குருகிப் பேசியதுடன், அப்பாடலின் சில வரிகளைப் பாடியும் காண்பித்தார். 'அப்படியானால் பெண்கள் பாடுவதற்கும் தகுதியானவர்கள் என்பதை ஒத்துக் கொள்றீங்கதானே சார்' என்று அதையே நான் துருப்புச் சீட்டாகப் பயன்படுத்தியதும், சிரித்தவாறே பெருந்தன்மையுடன் ஏற்றுக் கொண்டார். அதன் பின் வசந்த கோகிலத்தின் பாடல்களைத் தேடித் தேடிக் கேட்டபோதுதான் அவருடைய குரலினிமையையும் அபாரமான இசை ஞானத்தையும் உணர முடிந்தது. எம் எஸ்.சுப்புலட்சுமி, என்.சி. வசந்தகோகிலம் இருவரில் யார் பாடுகிறார்கள் என்பதில் எளிய ரசிகர்களுக்கு அந்தக் காலத்தில் குழப்பம் இருந்ததும் மறுக்க முடியாத உண்மை. இருவரது பாடல்களையும் ஆழ்ந்து கேட்பவர்களால் மட்டுமே இதனை நன்கு உணர முடியும்; அவ்விருவர் குரல்களின் வேறுபாடும் புரியும்.

எவ்வளவுதான் திறமை இருந்தாலும் குன்றின் மேலிட்ட விளக்கு போல ஒளிர வேண்டுமானால் ஓரளவுக்கு வசதி வாய்ப்புகளும் வேண்டியிருக்கிறது. கலைத்துறையே ஆனாலும் அதில் திறமையுள்ளவர்கள் மட்டுமே மிளிர முடியுமானாலும் அதிலும் பேதங்கள் இருக்கத்தானே செய்கின்றன. அதோடு அற்பாயுளில் ஒரு கலைஞர் மறைந்து விடும்போது வரலாறு அக் கலைஞரை எளிதாக மறந்து போய் விடுகிறது. எம்.எஸ். அம்மாவைக் கொண்டாடுகிற அளவுக்கு என்.சி.வசந்த கோகிலத்தை நாம் கொண்டாடுவதில்லை. ஏன்? இசை வானில் குறுகிய காலமே பாடித் திரிந்த வசந்தத்தின் குயில் குறித்து இன்றைய தலைமுறைக்குத் தெரியுமா என்பதே சந்தேகம்தான்!

பாடத் தெரிந்தால் மட்டுமே நடிப்பதற்கு வாய்ப்பு என்றிருந்த காலத்தில் அபாரமான இசைஞானம் கொண்ட பலரும் திரைத் துறைக்குள் நுழைந்தாலும், நடிப்பிலும், இசையிலும் அனைவராலும் ஒரு சேர ஜொலிக்க முடியவில்லை. அழகு என்பதும் கூட அப்போது இரண்டாம் பட்சம்தான். 'சகுந்தலை', 'உதயணன் வாசவதத்தா' படங்களில் ஜி.என்.பால சுப்பிரமணியம் அருமையாகப் பாடியிருந்தாலும் நடிப்பு அவரை விட்டு விலகியே நின்றது. ஹொன்னப்ப பாகவதர், டி.ஆர். ராஜகுமாரி நடித்த 'சதி சுகன்யா' படம் இப்போதும் தொலைக்காட்சிகளில் திரையிடப்படுகிறது. அவரின் பாடலை ரசிக்கும் அளவு நடிப்பை ரசிக்க முடியவில்லை. எம்.எம்.தண்டபாணி தேசிகர், எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர், பி.யு.சின்னப்பா இவர்களில் கடைசி இருவர் மட்டுமே உச்சம் தொட்டவர்கள். மற்றொரு வெற்றியாளர் டி.ஆர்.மகாலிங்கம். பாகவதர் இல்லாத வெற்றிடத்தை நிறைவு செய்த பெருமைக்குச் சொந்தக்காரர். பெண்களில் எம்.எஸ்.சுப்புலட்சுமி, என்.சி.வசந்த கோகிலம், எம்.எல். வசந்த குமாரி, பி.ஏ. பெரிய நாயகி இவர்கள் அனைவருமே நடிப்பதற்காக வந்தவர்கள் என்றாலும், ஒரு கட்டத்தில் நடிப்பைக் கைவிட்டு இசைத்துறையில் மட்டும் கவனம் குவித்து தமிழ் செவ்வியல் இசையில் தவிர்க்க முடியாத ஆளுமைகளாகக் காலம் கடந்தும் நிலைத்து நின்றவர்கள். இந்த வரிசையில் விதிவிலக்காக கே.பி.சுந்தராம்பாள் மற்றும் எஸ்.வரலட்சுமி இருவர் இறுதி வரையிலும் பாடியும் நடித்தும் வந்தவர்கள். இருவருமே வித்தியாசமான குரலுக்குச் சொந்தக்காரர்கள்.

வசந்த கோகிலம் 1921 ல் கேரளத்தின் இரிஞ் ஞாலகுடாவில் பிறந்தவர், ஆனால் வளர்ந்ததெல்லாம் நாகப்பட்டினத்தில். அப்பா சந்திர சேகரய்யர் ஒரு இசைக்கலைஞர். இவரது கடைக்குட்டி மகளான காமாட்சி, ஆம்! அதுதான் அவரின் இயற்பெயர். திருவாரூர் வடம்போக்கித் தெருவில் 15 வயது வரை வாசம், அங்கு ஹரிகதை சொல்வதில் வல்லவரான ஜாலர் கோபாலய்யரிடம் சிறு வயதிலேயே சேர்ந்து முறைப்படி வாய்ப்பாட்டு பயின்றார். இயல்பிலேயே இசை ஞானமும் இனிமையான குரலும் வாய்க்கப் பெற்றிருந்ததால் வெகு சீக்கிரம் சங்கீதம் அவருக்குக் கட்டுப்பட்டது.

ஒரு உண்மையைக் கூறுவதாக இருந்தால் வசந்த

கிருஷ்ண விஜயம்

கோகிலம் என்பதே இசைத்திறமையால் அவருக்கு வந்து சேர்ந்த பெயர்தான்! குயிலை ஒத்த இனிமையான குரல் வளம் பெற்றிருந்ததால் வைக்கப்பட்ட பெயர் அது. இறுதி வரை அப்பெயரே அவருக்கு சாசுவதமானது. நாகப்பட்டினம் சந்திரசேகரய்யர் வசந்த கோகிலம் என்பதே தலைப்பெழுத்தானது.

இசைத்துறையில் வெற்றி பெற விரும்புவோருக்கு அக்காலத்தில் சென்னை வாய்ப்புகளை வழங்கும் மேடையாக இருந்தது. சந்திர சேகரய்யரும் தனது மகளை அழைத்துக் கொண்டு 1936 ல் சென்னையை நோக்கிப் பயணமானார். சென்னையில் பயிற்சிகள் மேற்கொண்டதுடன் கச்சேரிகளும் செய்தார். அவரது குரலினிமை தேனாகப் பரவி இசை ரசிகர்களை ஈர்த்தது. 1938 ல் சென்னை மியூசிக் அகாதெமியில் மைசூர் மகாராஜா தலைமையில் நடைபெற்ற இசைவிழாவில், ஓர் இசைப் போட்டி நடத்தப்பட்டது. அதில் கலந்து கொண்டு பாடியவர்களில் முதல் பரிசு வசந்த கோகிலத்துக்கே கிடைத்தது. இனிமையான அந்தக் குரலுக்கு அகாதெமியே செவி சாய்த்தது என்றும் சொல்லலாம். பி.வி.கூஷி. ரெகார்ட் நிறுவனம் இவர் பாடல்களைத் தனிப் பாடல்களாகப் பதிவு செய்து, அந்த இசைத்தட்டுகள் அமோகமாக விற்பனை ஆயின. ஆரம்பமே அவருக்கு ராஜபாட்டையாகத்தான் அமைந்தது.

அந்நாட்களில் மிகப் பிரபலமான இசைக் கலைஞர்களைத் தங்கள் இல்லத் திருமணக் கச்சேரிகளில் பாட வைப்பது ஒரு சமூக அந்தஸ்து மிக்க செயலாகப் பார்க்கப்பட்டது. அப்படித்தான் 1939 ல் திருமலைராயன் பட்டினம் கனகசபை முதலியார் என்ற பெரும் செல்வந்தர்

வீட்டுத் திருமணத்தில் கச்சேரி செய்யும் வாய்ப்பு கோகிலத்தைத் தேடி வந்தது. இக் கச்சேரியைக் கேட்டவர்கள் மூலம் சினிமாவில் பாடி நடிக்கும் வாய்ப்பும் கிடைத்தது. இந்த இசைக்குயில் அடுத்தடுத்த உயரங்களை நோக்கிப் பறந்து சென்றது.

1940 ல் டிரினிடி தியேட்டர்ஸ் நிறுவனத்தார் 'சந்திரகுப்த சாணக்யா' என்ற படத்தைத் தயாரித்தனர். அப்படத்தில் மலையரசன் மகள் சாயாவாக, சந்திர குப்தன் மேல் காதல் கொள்ளும் பெண்ணாக வசந்த கோகிலம் நடித்தார். 'சதி லீலாவதி' படத்தின் இயக்குநர் எல்லீஸ் ஆர்.டங்கனிடம் உதவி இயக்குநராகப் பணியாற்றிய சி.கே.சச்சி என்ற சதாசிவம் இப்படத்தின் இயக்குநர். படம் ஓடியதோ இல்லையோ கோகிலத்தின் பாடல்கள் ரசிகர்களைச் சுண்டி இழுத்தன. இவரது குரலினிமையே அடுத்தடுத்து இவருக்குப் படங்களைக் கொண்டு வந்து சேர்த்தது.

ஹரிதாஸ்

வால்மீகி

1941 ல் 'வேணு கானம்' என்று ஒரு படத்தில் நடிக்க ஒப்பந்தம் போடப்பட்டது. படத்தின் பெயரே கானமாக இருக்கும்போது பாடல்கள் மற்றும் இசையின் உத்தரவாதம் பற்றி கேட்க வேண்டுமா? அத்தனையும் கானாமிர்தம். கவிஞர் கம்பதாசன் பாடல்களுடன் கோபால கிருஷ்ண பாரதியின் மிகப் பிரசித்தி பெற்ற கீர்த்தனையான 'எப்போ வருவாரோ' என கோகிலத்தின் குரலில் பாடல்கள் அனைத்தும் இனிமை சேர்க்க, படம் பெரு வெற்றி பெற்றது. அப்போதைய பிரபல இயக்குநர் முருகதாஸா படத்தை இயக்க, கதாநாயகன் வி.வி.சடகோபன். இவரும் இப்படம் மற்றும் 'மதன காமராஜன்' தவிர்த்து வேறு படங்களில் நடிக்கவில்லை.

1942 ல் மீண்டும் சி.கே.சச்சியின் இயக்கத்தில் 'கங்காவதார்' என்றொரு படம், கங்கை வேடம் வசந்த கோகிலத்துக்கு. இந்தப் படமும் வெற்றியை எட்டியது. இயக்குநர் சச்சி என்ற சதாசிவமும் கோகிலமும் இணைந்து வாழ்ந்ததாகவும் சில பழைய பத்திரிகைகள் தகவல் சொல்கின்றன. ஆனால், இவர்களின் இந்த வாழ்க்கை நீடித்து நிலைக்காமல் போனது கோகிலத்தின் அதிர்ஷ்டமா துரதிருஷ்டமா எனத் தெரியவில்லை. எம்.எஸ்.சுப்புலட்சுமியின் வாழ்க்கையில் அவர் கணவர் சதாசிவம் அவரது உயர்வுக்கும் முன்னேற்றத்துக்கும் பின்னணியாக இருந்ததைப் போல, வசந்த கோகிலத்தின் வாழ்க்கையில் சச்சி என்ற சதாசிவம் இல்லாமல் போனது ஒரு அவருக்கு ஒரு பின்னடைவே.

1944 ல் வெளி வந்து மூன்று தீபாவளிகளைக் கண்ட 'ஹரிதாஸ்' படத்தில் பாகவதரின் மனைவி பாத்திரம் கோகிலத்துக்கு. இதில் நடித்த அனைவருக்குமே இது ஒரு பிளாக் பஸ்டர் படம் என்பதில் யாருக்கும் எந்தச் சந்தேகமுமில்லை. பாகவதரின் குரலுக்கு இணையாக வசந்த கோகிலம் பாடிய 'கதிரவன் உதயம் கண்டே', 'எனது மனம் துள்ளி விளையாடுதே', 'எனது உயிர் நாதன்', 'கண்ணா வா' என நான்கு பாடல்கள் உண்டு. ஆனால், பாகவதரின் பாடல்கள் பட்டிதொட்டி எங்கும் பிரபலமடைந்ததைப் போல இவை அதிகம் அறியப்படவில்லை. இப்போதும் அந்தப் படத்தைப் பார்க்கும்போது அவரது குரலினிமை சொக்க வைக்கிறது. பாடல் மட்டுமல்லாமல் துடுக்குத்தனமாகப் பேசுவது, தாசி ரம்பா (டி.ஆர்.ராஜகுமாரி) வீட்டுக்குத் துடைப்பக்கட்டையுடன் சென்று அவரை வெளுப்பது, 'என் பணம் போச்சு... நகை போச்சு...' என எல்லாவற்றையும் இழந்த பின் புலம்பித் திரிவது என இவர் நடிப்பிலும் குறையேதும் வைக்கவில்லை.

1946 ல் 'குண்டலகேசி' மற்றும் 'கிருஷ்ண விஜயம்', 'வால்மீகி' என மூன்று படங்கள். ஐம்பெருங் காப்பியங்களில் ஒன்றான குண்டலகேசி கதைதான். கதாநாயகி கே.எல்.வி.வசந்தா, இரண்டாவது கதாநாயகி வேடம் கோகிலத்துக்கு. ஜுபிடர் பிக்சர்ஸ் தயாரிப்பான 'கிருஷ்ண விஜயம்' மிகப் பெரிய வெற்றிப்படம். நந்தனார், கிருஷ்ணன், நாரதர் போன்ற ஆண் வேடங்களை எல்லாம் முறையே கே.பி.சுந்தராம்பாள்(நந்தனார்), எஸ்.டி.சுப்புலட்சுமி (உஷா பரிணயம்), எம்.எஸ்.சுப்பு லட்சுமி (சாவித்திரி) போன்ற படங்களில் அக்கால கதாநாயகிகளான உச்ச நட்சத்திரங்களே ஏற்று நடித்திருக்கிறார்கள். அதன் தொடர்ச்சியாக வசந்த கோகிலமும் இதில் நாரதர் வேடம் ஏற்று நடித்தார். இயக்கம் சுந்தர்லால் நட்கர்னி. பாடல்கள் அனைத்தும் பாபநாசம் சிவன் எழுதியவை. 'இசைச் சித்தர்' சிதம்பரம் ஜெயராமன் இசையமைக்க பாடல்களுக்காகவே இப்படம் பல வாரங்கள் ஓடியிருக்கிறது. அதில், கோகிலம் பாடிய 'கருணாநிதி மாதவா' என்றொரு பாடல் சிலோன் ரேடியோவில் அடிக்கடி ஒலி பரப்பப்பட்டு வந்தது.

'வால்மீகி' என்ற படத்தையும் ஜீபிடர் பிக்சர்ஸ்தான் தயாரித்தது. இப்படத்திலும் நாரதர் வேடமே இவருக்கு வாய்த்தது. இப்படம் எம்.கே.தியாகராஜ பாகவதர் யு.ஆர். ஜீவரத்தினம் இணையாக நடிக்க உருவாக்கப்பட்டது. அந்த நேரத்தில் பாகவதர் லட்சுமிகாந்தன் கொலை வழக்கில் சிறை செல்ல நேர்ந்ததால், ஹொன்னப்ப பாகவதரைக் கதாநாயகனாக்கி படம் எடுத்து முடிக்கப்பட்டது. ஆனால், மக்களிடம் தியாகராஜ பாகவதருக்கு இருந்த புகழும் கவர்ச்சியும் செல்வாக்கும் ஹொன்னப்ப பாகவதரிடம் இல்லாமல் போனதால் எதிர்பார்த்த வெற்றியைப் படம் ஈட்டித் தரவில்லை.

கங்காவதார்

வசந்த கோகிலத்தின் இசைத்திறனுக்காகவே ஏ.வி.மெய்யப்பச் செட்டியாரின் கூட்டு நிறுவனமான 'பிரகதி ஸ்டுடியோ' 'ஆண்டாள்' என்ற படத்தை ஏராளமான பாடல்களுடன் தயாரிக்க முடிவு செய்து, அதன் ஆரம்பக் கட்ட வேலைகளும் முழு மூச்சாய்த் தொடங்கப்பட்டன. 'ஹிந்து' ஆங்கில நாளேட்டில் கலரில் விளம்பரம் செய்து பிரமாதப்படுத்தினார்கள். இந்த விளம்பரம் பற்றியே அப்போது பல பத்திரிகைகளும் செய்திகளை வெளி யிட்டன. ஆனால், துரதிருஷ்ட வசமாக பிரகதி ஸ்டுடியோ பங்குதாரர்கள் பிரிய நேர்ந்ததில் இந்தப் படத் தயாரிப்புப் பணி பாதியிலேயே நிறுத்தப்பட்டு, மந்தைவெளிப் பாக்கத்தில் இருந்த ஸ்டுடியோவும் விற்கப்பட்டது. அதன் பின்னர் வடபழனியில் இடம் வாங்கி (தற்போது இருக்கும்) ஏ.வி.எம்.ஸ்டுடியோ தொடங்கப்பட்டது. அந்த வேலைகளில் செட்டியார் மும்முரமாய் இறங்கியதால் இப்படம் கைவிடப்பட்டது. திட்டமிட்டபடி 'ஆண்டாள்' படம் தயாரிக்கப்பட்டு வெளி வந்திருந்தால், குறைந்தபட்சம் 15 அல்லது 16 பாடல்களுடன் வசந்த கோகிலம் புகழின் உச்சிக்கே போயிருப்பார். ஆனால், காலமும் நேரமும் அவருக்கு ஒத்துழைக்கவில்லை, உறுதுணையாகவும் இல்லை.

சொந்த வாழ்க்கையில் ஏற்பட்ட துன்பங்களாலும் தோல்வியாலும் மேற்கொண்டு திரையுலக வாழ்வைத் தொடர விரும்பாத கோகிலம், தன் திறமை அனைத்தையும் கர்நாடக இசையிலேயே செலுத்த ஆரம்பித்தார். கச்சேரிகள், இசைத்தட்டுகள் என அத்துறையில் பிஸியானார். அக்காலத்தில் ஏறத்தாழ 60 இசைத்தட்டுகள் இவர் பாடி வெளி வந்திருக்கின்றன.

1945 ல் கும்பகோணத்தில் நடைபெற்ற கலை முன்னேற்ற மாநாட்டில் கலந்து கொண்டு பாடியவருக்கு 'மதுரகீத வாணி' என்ற பட்டம் வழங்கப்பட்டது. வழங்கியவர் இசைமேதை டைகர் வரதாச்சாரியார். சென்னை தமிழிசைச் சங்கம், நெல்லை சங்கீத சபா என்று தொடர்ச்சியாகக் கச்சேரிகள். 1942 லிருந்து தன் இறுதிக் காலமான 1951 வரை ஒவ்வோராண்டும் தவறாமல் திருவையாறு தியாகராஜ ஆராதனை விழாக்களிலும் பங்கேற்றுப் பாடி வந்திருக்கிறார்.

'ஏன் பள்ளி கொண்டீரய்யா?', நீ தய ராதா', 'குயிலோசை கேட்குதம்மா', 'அருள் புரிவாய்', 'நித்திரையில் வந்து நெஞ்சில் இடம் கொண்ட உத்தமன் யாரோடி தோழி', போன்ற பாடல்களை இளமை மாறாத அவரின் குரலில் இப்போது கேட்டாலும் மனம் மயங்குகிறது. இப்பாடல்களை இன்றும் நான் தொடர்ந்து கேட்கிறேன். யுடியூப் என்னும் அமுதசுரபி இந்தப் புதையல்களை எல்லாம் வாரி வழங்கிக் கொண்டிருக்கிறது.

மதுரையில் இருந்து எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமியை சென்னைக்கு அழைத்து வந்து, அவரது குரல் உலகம் முழுவதும் புகழடையச் செய்ததில் சதாசிவத்துக்கும் அவரது செல்வாக்குக்கும் பெரும் பங்கு உண்டு. ஆனால், அதே காலத்தில் அவரை விடச் சிறப்பான குரல் வளமும் இசை நுட்பங்களும் கொண்டிருந்த வசந்த கோகிலத்துக்கு வாய்ப்புகள் கிடைத்திருந்தாலும் கூட, இசையில் அவரது சாதனைகள் தொடர்ந்தாலும் வாழ்க்கை வேதனை நிறைந்ததாக மாறிப் போனதால், கவலைகள் மனதை அரிக்க ஆரம்பித்தன. மிகச் சிறு வயதிலேயே காச நோய்த் தாக்குதலுக்கு ஆளானார். சிகிச்சைகள் பலனளிக்காமல் வசந்த கோகிலம் என்ற கானக்குயில் 1951 ல் உலகைத் துறந்து பறந்து போனது. இளம் வயதிலேயே பெரும் வெற்றி பெற்ற கலை ஆளுமைகளைக் காலதேவன் இரக்கமில்லாமல் கொள்ளை கொண்டு போவது மிகவும் துயரமானது. மகாகவி பாரதி, மக்கள் கவிஞன் பட்டுக்கோட்டை கல்யாண சுந்தரம், இசைச் சக்கரவர்த்திகள் டி.என். ராஜரத்தினம், எஸ்.ஜி.கிட்டப்பா மற்றும் முதல் இரு மொழி (கன்னடம், தமிழ்) நட்சத்திரமாகப் பிரகாசித்த அஸ்வத்தம்மா போன்று வசந்த கோகிலமும் கால வானில் மறைந்தது. ஆனால் இவரின் குரல் என்றும் இசை வானில் கேட்டுக்கொண்டே இருக்கும்.

தான் சம்பாதித்த சொத்துக்களை எல்லாம் காசநோய் மருத்துவமனைக்கே வசந்த கோகிலம் எழுதிக் கொடுத்து விட்டார் என்பது ஆறுதலளிக்கும் செய்தி.

சேரலாதன்

தமிழ்த்திரை: நிலமும் பொழுதும் - 3

தமிழர்களின் பண்பாட்டு நடவடிக்கைகளில் ஒன்றாக ஆகிவிட்ட தமிழ்த் திரைப்படத்தின் தாக்கத்தினை விளங்கிக் கொள்ள உதவும் ஆய்வுக்கூறுகளுள் ஒன்றே நிலமும் பொழுதும். எடுத்துக்காட்டாகத் தமிழ்த்திரையின் சூப்பர் ஸ்டாராகத் திகழும் சற்று கறுத்த நிறமுடைய இரஜினிகாந்த் தனது தாய்மொழியின் (மராத்தியிலோ) அண்டை மொழியான இந்தித் திரையில் குணச்சித்திர நடிகராகக் கூட நடித்திருக்க முடியாது என்ற புரிதலும் தெளிவும் தான் தமிழில் மட்டும் ஏன் சாத்தியமானது என்பதை விளக்கிடும். அவர் அறிமுகமான காலந்தொட்டு இந்த அரை நூற்றாண்டுகள் ஆன பின்பும் இன்றும் கூட அவரது உடலை ஒத்த ஒருவரைத் தங்களின் நாயகனாக ஏற்கத் தயாராக இல்லாத சமூக உளவியலைத் தான் வடக்கிலும் தெற்கிலும் பார்க்கிறோம். இதுதான் சமூக அசைவியக்கத்தின் பிரதிபலிக்கும் காட்சியாகும். அடிப்படையில் திராவிட எழுச்சியின் அரசியல் வடிவம் அண்ணா என்றால் அதன் திரைப் பயனாளி இரஜினியே ஆவார். ’காக்காமுட்டை’ படம் தமிழ்நாட்டின் சிற்றூர்கள் வரை மகிழ்வுடன் இரசிக்கப்பட்ட அதே வேளை ’பாகுபலி’ படமும் கொண்டாடப்பட்டது. இரண்டும் தான் இச்சமூகம். ஆனால் ’பாகுபலி’யின் இயக்குநர் ’ஆனந்த விகடன்’ பேட்டியில் ’’தமிழ்நாட்டில் ’பாகுபலி’ இவ்வளவு ரசிக்கப்படுவது மகிழ்ச்சி. ஆனால் அங்கு ’காக்காமுட்டை’ போன்றவை சாத்தியமில்லை’’ என்று கூறியிருந்தார். இவை தான் நிலமும் பொழுதும். அவ்வகையில் இந்த இதழில் தமிழ்ச் சமூகத்தின் ஆயிரமாண்டு நிலையினைக் காண்போம்.

பெரும்பான்மையான பிற மொழியாளர் ஆட்சியில் தமிழ் பேசும் பார்ப்பனர்களே கூட கோயில், இசை, புரோகிதம் போன்றவற்றில் இருந்து விலக்கப்பட்டு இரண்டாம் நிலை யினைப் பெற்றிருந்தனர் என்னும் போது தமிழ் பேசும் இதர சமூகங்களின் நிலை என்பது சொல்லாமலே விளங்கும். எண்பதுகளில் அரசியல், சமூகச் சூழலில் மூன்று கூறுகள் முதன்மையானவை. முதலாவது, எண்பதுகளின் இறுதி வரை ஒற்றை இலக்கச் சதவீத அளவிலேயே அறுபது சதவீத பிற்படுத்தப்பட்ட இடைநிலைச் சாதியினர் மத்திய அரசுப் பணிகளில் இடம் பெற்றிருந்ததைச் சுட்டி மண்டல் கமிசன் வழங்கிய இட ஒதுக்கீடும், உ.பி. யில் முலாயம்சிங் யாதவின் வெற்றியும் இடைநிலைச் சாதிகளின் அதிகாரம் நோக்கிய நகர்வினை வேகப்படுத்தியதோடு பெருமிதங்களும் கட்டமைக்கப்பட்டன. இரண்டாவது கூறு ஈழத்தீவில் தமிழர்கள் மீதான இனப் படுகொலை தொடங்கியதும் அதன் விளைவாக அண்ணாவுக்குப் பின் மீளெழுந்த தமிழ் ஓர்மை. மூன்றாவதாவது போடி மீனாட்சிபுரம் கலவரம் மற்றும் அம்பேத்கர் நூற்றாண்டு விழா ஆகியவற்றின் தொடர்ச்சியாகக் கவனத்திற்குரிய உரையாடலாக மாறிய ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் அரசியல் எழுச்சியாகும். மேற்குறித்த கூறுகளுடன் தனித்தும் மொத்தமாகவும் வினையாற்றும் வண்ணம் கமலஹாசனின் ’தேவர் மகன்’ படம் வெளிவந்தது என்பதைக் குறிப்பாகக் காணலாம். அதன் தொடார்ச்சியே இக்கட்டுரை.

சாதி என்னும் சொல் தமிழ்ச் சொல் இல்லை. இருப்பினும் தமிழ்ச் சமூகத்தின் மேலடுக்கில் அது இன்னும் காத்திரமாகப் பரவி நிற்பதாகவே உள்ளது. ஊரும் உறவுமே அதன் அடிப்படை இயங்கியலோடு தொடார்புடையவை. ஊர் என்பதை வட்டாரம் என்றும் கொள்ளலாம். இது எப்படியெனில் வேத மந்திரம், சமஸ்கிருத அர்ச்சனை, மனு ஸ்மிருதி இவற்றோடு தொடர்புடைய நிறுவனப் பெருங்கோயில்கள் தமிழ் நிலத்தில் ஆயிரக்கணக்கில் உள்ளதைப் போன்ற தன்மை தான். ஆனால் அப்பெருங்கோயில்கள் எவருடைய குலதெய்வமும் கிடையாது. மக்களின் வாழ்வியல், சடங்குகளுடன் நேரடியாகப் பிணைக்கப்படுவதும் இல்லை. அதே வேளை தமிழ்ச் சமூகத்தில் சங்க காலம் தொட்டு மக்களின் வாழ்வோடு அணுக்கமான அங்கம் வகிப்பது மூத்தோர் வழி நடக்கும் பண்பான நடுகல் வழிபாடு குலதெய்வ வழிபாடாகத் தொடார்ந்து வருகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் கோவலன் மாதவிக்குப் பிறந்த தனது மகளுக்கு ‘எம் குலதெய்வமாகிய மணிமேகலையின் பெயரை இடுக’ என்பான். மிக எளிமையாகச் சொல்வதானால் இன்னும் திருமண வீடுகளில் பெண் மற்றும் மாப்பிள்ளை குறித்த விசாரிப்புகள் சொந்தமா, அந்நியமா,... உள்ளேயா வெளியேயா என்பதாகத்தான் இருக்கிறது. ஒரே சாதிக்குள் நடக்கும் திருமணங்கள் தான் அவை. அவ்வாறே இறப்புச் சடங்குகளிலும் உறவாக இருப்பினும் அவ்வூர் உறவுகள் மட்டும் தான் அதனைக் கையாள முடியும். அப்படியானால் சாதி என்பது என்னவாக உள்ளது? அது அக மண உறவு கொண்ட குலங்களை இணைத்துப் பொதுவில்

செய்யப்பட்ட கூட்டுகளின் மேல் பூசப்பட்ட சாயம் பட்டம் வழங்கி நிறுவப்பட்டுள்ளது.

மனுவின் வார்த்தைகளில் சொல்வதானால் பிரம்மனின் தலை, தோள், தொடை, கால் ஆகியவற்றிலிருந்து பிறந்தவர்கள் பிராமணர்கள், வைசியர், சத்திரியர், சூத்திரர் என்பதான ஏற்றத்தாழ்வுகளுடன் கூடிய வர்ணப் படிநிலையே சாதியக் கட்டுமானம் குறித்த அடிப்படைக் கோட்பாடாகும். இதன் மேல்தான் இன்றளவும் இந்தத் துணைக் கண்ட சாதிய இயங்கியல் நிகழ்ந்து வருகின்றது. தமிழ் நிலத்தில் அவ்வாறு இல்லை. தமிழ்ச் சமூகம் உள்வாங்கிக் கொண்ட விஜய நகரத் தெலுங்கு பேசும் சமூகங்களில் அவ்வித வைசிய, சத்திரிய அடையாளங்கள் உண்டு. இங்கு பார்ப்பனர் தவிர அனைவரும் சூத்திரர் மட்டுமே. பஞ்சமர் ஈழத்தில் வழக்கிலிருந்தது. அதனால் தான் வேளாளர்கள் தங்களைச் சற் சூத்திரார் (சூத்திரரில் மேலானவர்) என அழைத்துக் கொண்டனர்.

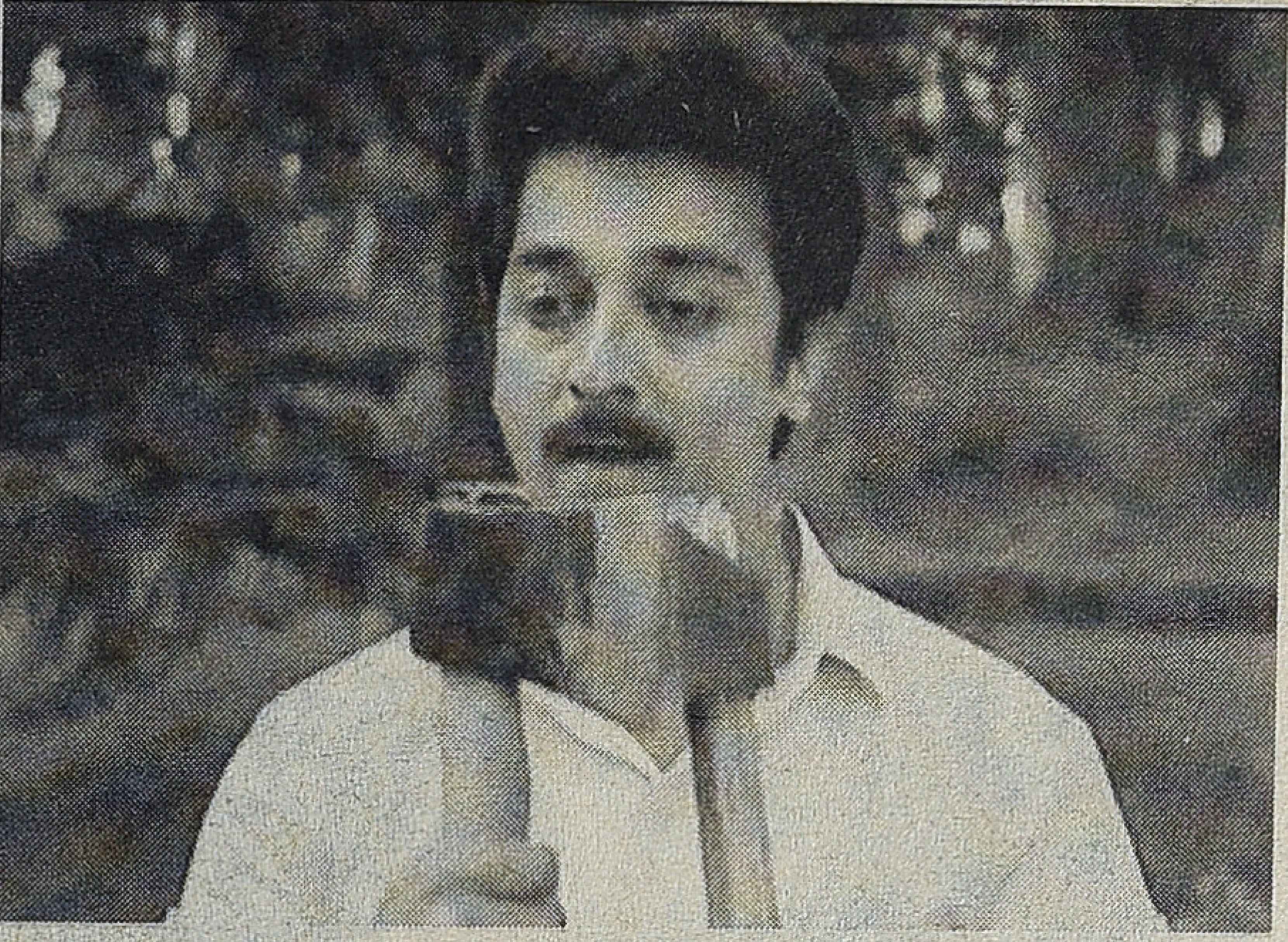
பிராமணர், பிராமணரல்லாதோர் என்பதன் வேர் வடக்கில் எழுதப்பட்ட இதிகாசங்களிலிருந்தே உள்ளன. இன்னும் குறிப்பாகச் சொல்வதானால் பிராமணர், ஷத்திரியர் என்பதை அடிப்படை அலகாகக் கொண்டவை. இராமாயணம், பிராமண இராவணனை ஷத்திரிய இராமன் வீழ்த்துவதாக இருக்கும். மகாபாரதத்தில் இரு பிரிவாக மோதும் ஷத்திரியர்களுள் ஒரு பிரிவினருடன் பிராமணர்கள் இருப்பார்கள். முடிவு தெரியும். பிராமண பரசுராமன், ஷத்திரியர்களை வேட்டையாடி அழிக்கும் கதை போல் பல உண்டு. தசாவதாரமெனில் மனித வடிவெடுத்தால் அது பிராமணனாகவோ, ஷத்திரியனாகவோ மட்டுமே. உற்பத்தி உறவுகளோடு தொடர்புடைய வைசியர், சூத்திரர்களுக்கு இடமேயில்லை. சமூகங்கள் மீதான மேலாண்மையினை நிறுவி நிலை நிறுத்திடவும் சாதிய ஏற்றத் தாழ்வினைத் தக்க வைத்திடவும் கருத்தியலோடு கட்டுப்படுத்தும் தன்மையும் வேண்டும். அரசக் கட்டுமானங்கள் அத்தகையதே. அவ்வகையில் கருத்தியல் தளத்தினை பிராமணர்களும் அதனைச் செயல்படுத்தும் வினையினை ஷத்திரியர்களும் செய்வதாக இருந்துள்ளது. அதனால் தான் கதையாடல்களுக்குள் வைசியரோ, சூத்திரரோ இல்லை போலும். சமயங்களும் கூட அப்படியே. வேத மதம் வைதிகம் என்பது பிராமணர்களுடையது என்றால், அவைதிக மதங்கள் எனப்படும் சமணமும் பௌத்தமும் பிராமணரல்லாத சத்திரியர்களால் உருவானவையே ஆகும். தமிழின் கதையாடல்களும் கருத்தியலும் மட்டுமே அவ்விதமான தன்மையின்றி மாறுபட்டவை.

இதனை இவ்விதமாக வரையறுத்துக் கொள்ளலாம். சிவில் மற்றும் கிரிமினல் நடவடிக்கைகளில் வேறுபாடு கொண்ட மனு ஸ்மிருதி பிராமணர் மற்றும் பிராமணரல்லாதவர் என்பதை வேதம் ஓதும் அடிப்படையில் தெளிவான கோட்பாடாக்கி (PRINCIPLE) விடுகிறது. அதனை வலிமைப்படுத்தும் கருத்தியல் தளங்களாகக் கலை இலக்கிய வடிவங்களான இதிகாசங்களும், புராணங்களும் கதைகளும் (LITERERY COMPONENTS) உள்ளன. ஆனால் இவை அனைத்தையும் விட வெகுமக்கள் கருத்தியலாகத் தொடர்ந்து நீடித்து வருவதன் இயங்கு தளமாக (PRACTISE)இருப்பவை கோயில்கள் தான். கோயில்களின் கருவறை வாசல் மெல்லிய கோடாக பிராமணர் மற்றும் பிராமணரல்லாத பிறர் என்பதை எப்போதும் பொருளுடையதாக நிலைநிறுத்திக் கொண்டே யிருக்கிறது.

தமிழ் தவிர பொதுவில் பிராமணர் மற்றும் பிராமணரல்லாதாரில் சத்திரியர்களில் ஒருவருடன் இணக்கமான நல்லுறவு உள்ளதனைக் காணலாம். தெலுங்கில் நாயக்கர், மலையாளத்தில் நாயர் போல் தமிழில் எவருமில்லை. மாறாகப் பார்ப்பனர், வேளாளர் முரண் உண்டு. பார்ப்பனர் பறையர் என்னும் சடங்கியல் சார் சாதி எதிர்ப்புச் சித்தர்களின் குரலுமுண்டு. எனவே பார்ப்பனர்கள் வேளாளர்களின் சாதியப் பண்புகளைத் தொடர்ந்து விமர்சித்து வருவர். முற்போக்கானவர்களாக அறியப்படும் கே.பாலசந்தரும் கமலஹாசனும் இணைந்த 'உன்னால் முடியும் தம்பி' திரைப்படமும் அதில் விமர்சிக்கப்படும் (பிலஹரி மார்த்தாண்டம்) பிள்ளையின் சாதி வெறியை மணிரத்னம் பின்பு அதே வேளாளரை சாதி மற்றும் மதவெறியை (?) பம்பாயில் கட்டமைத்திருப்பார்.

ஆனால் தமிழ்ச்சூழலில் பிராமணரல்லாதோர் இயக்கம் என்னும் நவீன அரசியலில் நிகழ்ந்த நகர்வு பிராமணர் மற்றும் பிராமணரல்லாதோர் என்பதை வெகு மக்களின் அரசியல் உரையாடலாக மாற்றியிருந்தது. அதன் தாக்கம் இங்கு அறிமுகமாயிருந்த ஐரோப்பிய நவீன கலை இலக்கிய வடிவங்களில் வெளிப்பட்ட வண்ணமிருந்தது. 'பார்ப்பானை ஐயரென்ற காலமும் போச்சே' (பாரதி), 'என்கிட்ட சொல்லியிருந்தா அந்தப் பார்ப்பனர் குடுமியைப் பிடுங்கிக் கேட்டிருப்பேன்' (புதுமைப்பித்தனின் கடவுளும் கந்தசாமிப் பிள்ளையும்) போல திரையில் பல படங்களைக் குறிப்பிடலாம். 'பராசக்தி'யை அல்ல (அதில் பூசாரிதானே தவிர பிராமணர் இல்லை) நீதிதேவன் மயக்கம் (அண்ணா) என பிராமணியம் அனைத்து அடுக்கிலும் கேள்விக்குட்படுத்தப்படத் தொடங்கிய போது மறு வாசிப்பு, கட்டவிழ்த்தல் போன்ற சொற்கள் ஐரோப்பாவில் செயல்படத் தொடங்கவில்லை என்பதையும் நினைவில் கொள்ள வேண்டும். ஆனால் அரசியல் சொல்லாடலாக அவை இங்கு வந்த பின்பு செய்தவையோ இராமாயணம், மகாபாரதத்தைப் புதிய வடிவங்களில் பிரதியெடுத்த நவீனச் செயல்பாடுகள் மட்டும்தான் இலக்கியத்தில் திராவிட மற்றும் மார்க்சியப் பேரொளியில் சாதிய மேலடுக்குகள் மறுவாசிப்பு, கட்டவிழ்த்தல் செய்யப்படத் தொடங்கியது. ஒரே ஒருவர் அதனைத் தடுத்து நிறுத்தி அணையிட்டுப் பல வாய்க்கால்களில் அழகியல் வாதம், உலக இலக்கியம் என மடை மாற்றினார். இன்று வரை எது ஆறு? எது அணை ? எது மடை என்று தெரியாமலேயே நகர்ந்து கொண்டுள்ளோம்.

மாறாக, ஏற்கனவே இதிகாசங்கள், கதைகள் இறுக்கமாக்கிய உறவான பிராமணர் - சத்திரியர் உறவானது இருபதாம் நூற்றாண்டில் நவீன இலக்கியவாதிகளால் தமிழில் கட்டமைக்கப்படத் தொடங்கியது. அவர்கள் தெரிவு செய்து கொண்ட சமூகம் இன்று முக்குலத்தோர் தேவர் எனப் பொதுப் பெயரால் அழைக்கப்படும் சாதியின் உட்பிரிவான கள்ளர் மற்றும் மறவர் ஆகும்.



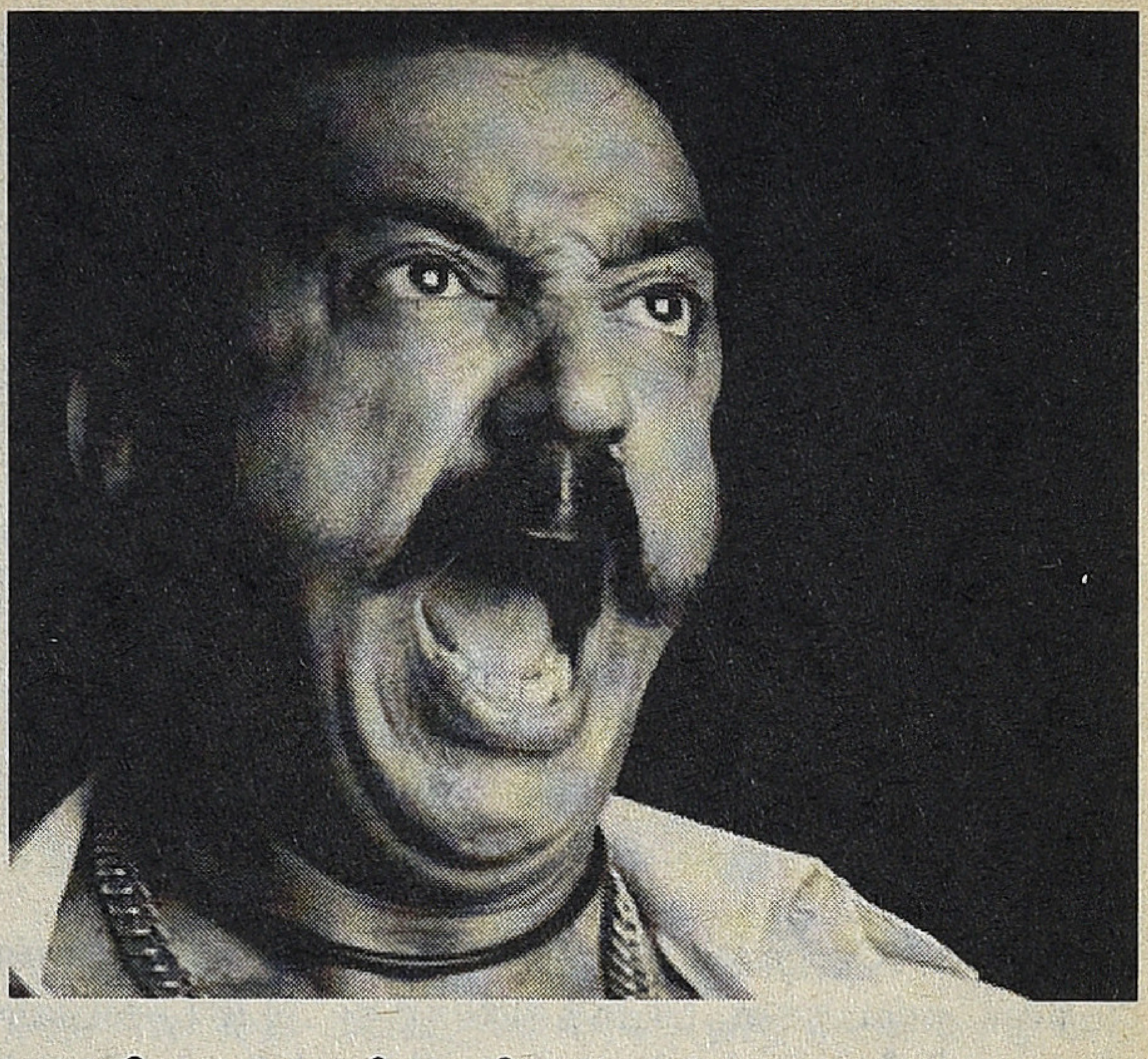
பாரதியின் ‘செந்தமிழ் நாட்டுப் பொருநர், கொடுந்தீக்கண் மறவர்’என்பதான படிமத்திலிருந்து அ.மாதவையா தொடங்கி சி.சு. செல்லப்பா , இராஜம் ஐயர் எனப் பட்டியல் நீளவே செய்கிறது. எழுதுபவர்கள் மாறினாலும் எழுத்தில் தொடர்ந்து அச்சமூகங்களை மூர்க்கமுடையதாக மட்டும் காட்சிப்படுத்தும் கதையாடல்கள் புனையப்பட்டுக்கொண்டே இருந்தன. அதில் ஒரு கதை 'கள்ளர் மடம்' . அக் கதையில் ஒரு காட்சியை மட்டும் வாசிக்கையில் வேறு பல ஒளி கிடைக்கக்கூடும். கதையில் வரும் பிராமணர், 'அவன் தான் திருடுபவனாயிற்றே, அவனுக்கு ஏன் உணவு அளிக்கிறாய்?' என்று தனது மனைவியிடம் கேட்டதற்கு அவளது பதில், 'அவர்கள் உண்ட வீட்டிற்கு இரண்டகம் செய்ய மாட்டார்கள்' என்பதாக இருக்கும். ஆனால், தமிழ்த் திரையில் மட்டும் அவ்விதமான மாயாவாதம் எண்பதுகள் வரை வினை புரியவில்லை. ஒன்று வெகுமக்கள் கலையாக இருப்பது, மற்றொன்று தமிழ் சினிமா. தமிழ் ஓர்மை யினைத் தொடர்ந்து வளர்த்தெடுக்கும் தமிழ்த் திரையாகப் பரிணமித்திருந்தது. அதனால் தான் கே.சுப்பிரமணியம் தொடங்கி பாரதிராஜா (வேதம் புதிது) பாக்கியராஜ் (இது நம்ம ஆளு) வரை பலரும் கட்டவிழ்ப்பைச் செவ்வனே செய்து வந்துள்ளதைக் காண முடியும்.

‘சாதி’ என்னும் பேரலகு அதிலிருப்பவர்களின் விருப்பம், தெரிவு சார்ந்ததுடன் பயன் தரக்கூடியதாக இருக்கும் என்ற பொதுவான எண்ணம் உண்டு. ஆனால், அது அவ்வாறு இல்லை என்பதுதான் அடிப்படை உண்மை. கன்னட மரபினனான அநபாய சாளுக்கியன், ஆதித்தக் காரிகாலன் படுகொலை செய்யப்பட்டதால் உருவாக்கப்பட்ட வெற்றிடத்தை முதலாம் குலோத்துங்கச் சோழன் என்று பெயர் மாற்றி ஆட்சி புரியத் தொடங்கிய காலம் முதல், அதிகாரத்தின் பற்சக்கரங்களில் சிக்கிய நூலின் நிலை தான் சாதிகளுக்கு. அவனது ஆட்சிக் காலத்தில் பிராமணர்களுக்கு முன்னுரிமை வழங்கப்பட்ட சதுர்வேதி மங்கலம் என்னும் ஓர் ஊரினை அதனைச் சுற்றியுள்ள சில சாதிகள் சேர்ந்து தாக்கி அழித்து விடுகின்றன. குலோத்துங்கன் சாதி அடிப்படையில் மக்களை வலங்கைச் சாதிகள், இடங்கைச் சாதிகள் என இரண்டாகப் பிரிக்கிறான். பின்பு சில வலங்கைச் சாதியர்கள் சேர்ந்து இடங்கைச் சாதியை சாதிகளைத் தாக்குவது, பதிலுக்கு அவர்கள் இவர்களைத் தாக்குவது என்பதாக வரலாறு மாறி விடுகிறது. மங்கலங்கள் அதற்குப் பிறகு தாக்கப்படவில்லை (கே.கே. பிள்ளை). அவ்வாறே விஜய நகரத் தெலுங்கு நாயக்கர்கள் ஆட்சிக் காலத்திலும் ஒரு சாதியைக் கொண்டு இன்னொரு சாதியை ஒடுக்குவது, ஒரே சாதியின் வெவ்வேறு பிரிவுகளின் வழி அவர்களைக் கையாள்வது என்பதாக வரலாறு விரிகிறது. ஆங்கிலேயர் காலத்தில் சாதிவாரிக் கணக்கெடுப்பு தொடங்கி தொகுப்பாக்கியது வரை அவர்களின் அரசியலைச் சொல்லலாம். ஒடுக்கப்பட்ட வகுப்பினர்(DEPRESSED CLASS) என்பதைச் சற்று மாற்றியமைத்து அட்டவணை சாதியினர் மற்றும் பழங்குடியினர் (SCHEDULED CASTE AND TRIBES) சாதி என்னும் சொல்லால் சிறிதும் பயன் பெற்றிராத ஒடுக்கப்பட்ட மக்களைக் குறிக்க ‘சாதியினர்’(CASTE) என்ற சொல்லையும் சாதியினால் பயன் பெற்றவரைக் குறிப்பிட, முற்பட்ட மற்றும் பிற்படுத்தப்பட்ட இனம், (FORWARD CASTE AND BACKWARD CLASS) என்ற சொல்லையும் பயன்படுத்தினர்.

தமிழ் ஓர்மையின் அரசியல் வடிவமாகத் திரண்டிருந்த அனைவருக்குமான, சமயச் சார்பற்ற திராவிடச் சிந்தனைப் போக்கின் வீச்சினையும் அரசியல் அதிகார வெற்றி யினையும் எதிர்கொள்ள அழகியல்வாதம் போலவே வேறு சில முன்னெடுப்புகளும் நிகழ்ந்தன. தோழர் நா.வானமாமலை பதிப்பித்த சில கதைப்பாடல்கள் நுண் அலகுகளின் மீது கவனத்தைக் கோரின. தோழர் ஜீவா கம்ப ராமாயணத்தைப் பட்டி தொட்டியெங்கும் பரப்பும் பணி யினைச் செய்தார். தொடர்ந்து ‘அடித்தள மக்கள் அரசியல்’ கவனத்திற்குரியதாக முன் வைக்கப்பட்டது. எழுதுபதுகளில் சாதிவாரி அரசு உதவி பெறும் கல்லூரிகள் தோன்றின. தெருப் பெயரிலுள்ள சாதியினை எடுத்த திராவிட அரசு, எண்பதுகளில் மாவட்டங்களுக்குத் தலைவர்களின் பெயர்களைச் சாதியுடன் சூட்டியது. திராவிட, மார்க்சிய அரசியல் தாக்கத்தினால் சாதியைச் சொல்ல வெட்கப்பட்ட மாணவர் தலைமுறையினரின் காலத்தில் தான் ‘தேவர் மகன்’ வருகிறது.

ஈழத் தமிழர்களின் சுய நிர்ணய முடிவின்படி தமிழீழக் கோரிக்கையினை முன்வைத்து நடைபெற்ற போராட்டத்தினைத் தமிழ்ச் சமூகம் அரசியல் பிரக்ஞையுடன் உணர்வுப் பூர்வமாகப் பார்த்தது. அறிவு மற்றும் படைப்புத் தளத்திலிருந்த பலர் எத்தகைய நேர்மையற்ற தன்மை யினைக் கொண்டிருந்தனர் என்பதை ஒரே ஒரு உதாரணம் வழி புரியலாம். சிங்களர், தமிழர், முஸ்லிம் என இலங்கை மக்களை வகைப்படுத்தும் அறிவியல் முறைமைகளுக்கு எதிரான சதி அடிப்படையிலிருந்தே தொடங்கி விடுகிறது. மொழி அடிப்படையில் எனில் சிங்களம், தமிழர் அவ்வளவே. மத அடிப்படையில் எனில் பௌத்தர், முஸ்லிம், சைவர், கிறித்தவர், சமயமற்ற பழங்குடிகள் என்பதாக இருந்திருக்க வேண்டும். பிறகு எப்படி எவ்விதத்திலும் பொருத்தமற்ற சிங்களர், தமிழர், முஸ்லிம் சொல்லாடல் என்றால் அது தமிழர்களின் எண்ணிக்கையைக் குறைக்கப் பயன்பட்ட உத்தி மட்டுமே. முதல் கோணல் முள்ளிவாய்க்கால் வரை அப்படியே பார்த்துக் கொள்ளப்பட்டது.

தமிழ் ஓர்மையினைச் சிதைக்க உதவும் எளிய உத்தி நுண் அலகுகளைக் கூர்மைப்படுத்துவதே ஆகும். தமிழரின் வீரத்தைச் சாதியின் வீரமாகக் குறைப்பது, பின் அதனையும் காட்டுமிராண்டித்தனமாக்குவது என்பதைத் 'தேவர்மகன்' துல்லியமாகச் செய்திருக்கும். 'சுத்தத் தமிழ் வீரம் ரத்தத்தில் ஊறும் சிங்கத் தமிழன்' (தேவர்மகன்) என்று பாடலில் பெருமித முகம் காட்டும் நாயகன், நேதாஜி படையில் இருந்த வீரர்கள் இவர்கள்தான் என தந்தை கூறுகையில்,' இது வீரம் இல்லை காட்டுமிராண்டித்தனம்' என சில நிமிட இடைவெளியில் தலைகீழாக மாற்றிப் பேசுவதையும் படத்தில் காணலாம்.



'தேவர்மகன்' திரைப்படம் அடிப்படையில் மூன்று சொல்லாடல்கள் மீது கட்டப்பட்டது. வில்லன் நாசர் பேசும் இரண்டில் ஒன்று "கள்ளன் திருடன் இல்லவே மறவன்" மற்றொன்று "அடிக்கு அடி கொடுக்கலைன்னா அப்புறம் என்ன தேவன்?'. கமல் பேசுவது ஆயுதங்கள் களைந்து போய் புள்ள குட்டிகளைப் படிக்க வையுங்க. அதன் காலச்சூழல் கொண்டு நோக்க மூன்றுமே அழுத்தமான சொல்லாடல்கள் தான். பிற்படுத்தப்பட்ட சமூகம், மிகவும் பிற்படுத்தப்பட்ட சமூகமாக இட ஒதுக்கீட்டின் பயனாகக் கோரிப் பெற்றிருந்த நிலை. 'பாலு என்பது உங்க பெயர்' 'தேவர் என்பது நீங்க படிச்சு வாங்கிய பட்டமா?" (வேதம் புதிது) என சுய விமர்சனத்தினை அதே சமூகத்தினைச் சேர்ந்த பாரதிராஜா தொடங்கி வைத்திருந்த காலம். அப்போது தான் இசைஞானி இளையராஜாவின் இசையில் 'போற்றிப் பாடடி பொன்னே, தேவர் காலடி மண்ணே' என அரச பரம்பரை என்னும் அலகுடன் பெருமிதம் கட்டமைக்கப்பட்டது. இடைநிலைச் சாதி 'தன்னுணர்வு'பெறத் தொடங்குகையில் அது தான் ஏன் இந்த அடுக்கில் இருக்கிறோம் என்பதை உணரத் தலைப்படுவதும் மேல் கீழ் என்பதைக் கேள்விக்குள்ளாக்கும். குறிப்பாகத் தன் மீது மேலாதிக்கக் கருத்தியலைக் கட்டமைத்தவர்களின் அதிகாரத்தைக் குலைத்துப் போடலாம். தானும் சேர்ந்து விலக்கியோருடன் அணியமாகலாம். மாறாகப் 'பெருமிதங்கள்'மட்டுமே பேசு பெருளாக்கப்படுகையில் மேற்குறிப்பிட்ட இரு நிகழ்வுகளும் நிகழாது போகும். கூடுதலாகத் 'தன்னுணார்வு'வாயிலாகப் புரிபடத் தொடங்கிய இட ஒதுக்கீடு உரிமை, அதிகாரம் நோக்கிய நகர்வு ஆகியவற்றைச் சாத்தியமாக்கிட வேண்டி தென்படத் தொடங்கிய முனைப்பு என அனைத்துமே மட்டுப்பட்டு விடும். வைதிக, வட மொழி இதிகாச மரபின் நீட்சி, தமிழின் நவீன இலக்கியப் பதிவுகளின் தொடர்ச்சி என்பதாகக் கமலின் தேவர் மகனைக் குறிப்பிடலாம். தேவர் மகனுக்குப் பிந்தைய கமலின் 'விருமாண்டி' (சண்டியர்) படத்துடன் சேர்த்துப் பார்க்கையில் கூடுதல் பதில்கள் கிடைக்கக் கூடும். கவிதையில் தெரியும் பாரதியின் குரலைக் கட்டுரையில் உள்ளதோடு இணைத்தும் பார்க்கலாம். வேளாளர், தேவேந்திர குல வேளாளர் முரண் பொதுவெளியில் பிரமலைக் கள்ளர் தேவர் மற்றும் தேவேந்திரர் மோதலாக மாறிப் பல உயிர்களைக் காவு வாங்கியது போடிமீனாட்சிபுரம் கலவரம். அந்தக் கலவரச் சுவடுகள் காயும் முன்பாக கமலின் 'தேவர் மகன்' படம் மறவர்களை முன் வைத்துத் திரை வெளியில் வெளி வருகிறது. பெருமிதங்கள் கட்டமைக்கப்பட்ட காலத்தின் பின்பு தெற்கில் கொடியங்குளம் கலவரம் எனப்படும் மறவர் (தேவர்) மற்றும் தேவேந்திரர் இடையேயான மோதலில் முந்தைய கலவரத்தைவிட பொருள் இழப்பும், உயிர் இழப்பும் மிக மிக அதிகம். அந்தக் கலவரம் முடிந்த பின்பு கமலின் 'விருமாண்டி' படம் வெளி வருகிறது. அப்படம் பிறமலைக் கள்ளர் மற்றும் நாயக்கர் இணைவை முன் வைத்தது. விளம்பரங்களில் படத்தில் நாயக்கராக வரும் நெப்போலியனின் கையில் மட்டும் தான் வீச்சரிவாள் இருக்கும். தேவர் மகனைப் போலவே 'பருத்திவீரன்', 'சண்டைக்கோழி' போன்றவையும் 'பிறரால்'எடுக்கப்பட்டவையே . (கூடுதல் தகவல்: பள்ளு இலக்கியங்கள் அனைத்துமே பிறரால் எழுதப்பட்டவையே.) தேவர் மகனுக்கு முன்பு வரை ஃபார்வர்டு பிளாக் கட்சி பத்து தொகுதிகளைக் கூட்டணியில் பெற்றிடும் பேர வல்லமை பெற்றிருந்தது. இன்று ஒன்று கூட உத்தரவாதமில்லை என்பது தான் நிதர்சனம். பாரதிராஜா, ராசு மதுரவன் போன்றோரின் படங்களிலிருந்து இவை வேறுபடும் புள்ளிகளே அவற்றின் மீதான கவனத்தைக் கோரி நிற்கின்றன. ஆனால் 'சுந்தர பாண்டியன்', 'கொம்பன்' போன்றவை 'தேவர் மகன்'பார்த்து வளர்ந்த அடுத்த தலைமுறையின் படங்கள், அவ்வளவே.

அதிகாரங்கள் மட்டும் சதிராடும் அளவிற்கா சாதி உள்ளது? மக்களிடம் அத்தகைய முரண் இல்லையா? 'தேவர் மகன்', 'பருத்தி வீரன்', 'கொம்பன்' போன்ற படங்களை இன வரைவியல் படங்களாகப் பார்க்க முடியாதா போன்ற கேள்விகள் தவிர்க்கப்பட முடியாதவை.

அடுத்த இதழில் அவற்றை உரையாடுவோம். ●

Printed & Published by: **Global Cinema Publishers,** 8-11, V.O.C. Nagar 1st Main Street,
Ravi Prasad Film Lab Building, Kodambakkam, Chennai - 600 024. Tel: 044-2472-1234, Fax: 044-2472-5678.
E-mail: kaatchipizhaimarketing@gmail.com.
Editor: **V.M.S. Subagunarajan**

பாஃப்டா - வின்
முழு நேர வகுப்புகள் (ஜூலை 1) தொடங்கியது !
உங்களின் மகத்தான ஆதரவுக்கு நன்றி !
சேர முடியாத பலரின் வேண்டுகோளின்படி

வார இறுதி நாட்களில் மட்டும்

திரைப்பட இயக்கம்
ஒளிப்பதிவு - நடிப்பு - படத்தொகுப்பு
திரைக்கதை எழுதும் கலை

நீங்கள் வேலை (அ) வியாபாரம் செய்து கொண்டோ
(அ) படித்துக் கொண்டோ

வார இறுதி நாட்களில் பயிற்சி

திரைப்படத்துறை சாதனையாளர்களிடமிருந்து நேரடியாக சினிமா கற்றுக்கொள்ள ஓர் அரிய வாய்ப்பு !

BOFTA™
BLUE OCEAN
FILM & TELEVISION
ACADEMY

பாஃப்டா - உலகத்தரத்தில் ஓர் திரைப்பட-தொலைக்காட்சி கல்லூரி

ஒரு வருடம் - வார இறுதி நாட்களில் மட்டும் படிப்பு (SEPT 2015-ல் ஆரம்பம்)

திரைப்பட இயக்கம் - திரைக்கதை எழுதும் கலை - ஒளிப்பதிவு - நடிப்பு - படத்தொகுப்பு

(சனி மற்றும் ஞாயிற்றுக்கிழமைகளில் மட்டும்)

நேரடியாக சேர்வதற்கு அழையுங்கள் | 90030 78000 / 90030 79000
82200 78000 / 82201 78000

boftaindia@gmail.com | www.bofta.in | /boftaindia

கல்லூரி முகவரி : 8-11, வ.உ.சி. நகர் மெயின் தெரு, ரவிபிரசாத் பிலிம் லாப் பில்டிங்,
கோடம்பாக்கம் (ராம் திரையரங்கு அருகில்) சென்னை - 600 024.

Technical Partner: BEHINDWOODS

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly August 2015 | RNI No.TNTAM/2013/48864 | TNTAM 20847-23.10.2012
Postal Registration No.TN/CC(S)DN/464/13-15 | Date Published 29.08.2015